



تاريخ الموسيقى في العربية الاسم الموسيقى - الإيقاع - الآلات

الدكتور يحيى أفورق



مخطوطة من القرن الرابع عشر الميلادي
مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام - ألمانيا الاتحادية



الناقص

تاريخ الموسيقى في العربية

الاسم الموسيقى - الإيقاع - الآلات
الناشئة

الدكتور محمد فوزي

حقوق الطبع محفوظة
الطبعة الأولى
١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م

الناشر



مؤسسة بافاريا
SKD Bavaria Verlag & Handel GmbH



الإهداء

إلى كل فنان عربي أصيل
أهدى من ديار الغربية
كتابي (تاريخ الموسيقى العربية)
إنه قمة إنتاجي العلمي في البحث والتأليف
نعم ، إنه القمة في المرحلة الأخيرة من عمري
وقبل أن يشق رمسى ، كما قالت الخنساء
وخير المخلقات المؤلفات .
وأخيراً أغنى بالبيت التالي
واذكروني مثل ذكرى لكم
رب ذكرى قربت من نزح

الدكتور صباحي أنور رشيد
المدير والأستاذ الأسبق في
معهد الدراسات النغمية العراقي



محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة
كلمة الناشر	١٣
المقدمة	١٥
القسم الأول	
معلومات أساسية	
تعريف الموسيقى فى الكتب التراثية العربية	٢١
المقصود بالموسيقى العربية	٢٢
المصادر التراثية	٢٢
المصادر الحديثة	٢٣
تاريخ كلمة (العرب) ومدلولها	٢٧
جغرافية شبه جزيرة العرب	٣٠
عصور تاريخ الموسيقى العربية	٣٤
مصادر تاريخ الموسيقى العربية	٣٨
المصطلحات العربية القديمة فى الموسيقى	٥٣
البحوث والكتب الاجنبية باللغات الاوربية	٦٣
هوامش القسم الاول	٦٥
القسم الثانى	
السلم الموسيقى	
تكوين السلم الموسيقى	٧١
تاريخ تطور السلم الموسيقى العربى	٧٥
العصر الجاهلى	٧٥
صدر الإسلام والعصر الاموى	٧٦
العصر العباسى	٧٧
١ - إسحاق الموصلى	٧٨
٢ - الكندى	٧٩
٣ - الفارابى	٨٠
٤ - ابن سينا	٨٢

- ٨٥ _____ ٥ - إخوان الصفا
- ٨٥ _____ ٦ - صفى الدين الأرموى البغدادي
- ٨٧ _____ الفترة المظلمة
- ٨٧ _____ ١ - اللاذقي
- ٨٩ _____ السلم الموسيقى فى العصر الحديث
- ٩١ _____ المصطلحات الأعجمية فى السلم الموسيقى العربى
- ١٠٧ _____ هوامش القسم الثانى

القسم الثالث

الإيقاع العربى

- ١١١ _____ تعريف الإيقاع فى المصادر التراثية
- ١١٤ _____ علم الإيقاع وعلم العروض
- ١١٦ _____ تطور علم الإيقاع
- ١١٩ _____ استعراض تاريخى للإيقاعات العربية
- ١١٩ _____ ١ - الكندى
- ١٢٠ _____ ٢ - الفارابى
- ١٢١ _____ ٣ - الخوارزمى
- ١٢١ _____ ٤ - ابن سينا
- ١٢٢ _____ ٥ - ابن ريلة
- ١٢٣ _____ ٦ - صفى الدين الأرموى البغدادي
- ١٢٣ _____ ٧ - اللاذقي
- ١٢٥ _____ جدول زمنى للإيقاعات العربية والأعجمية
- ١٤٤ _____ هوامش القسم الثالث

القسم الرابع

الآلات الموسيقية

- ١٤٩ _____ التصنيف العلمى للآلات الموسيقية
- ١٥٣ _____ الآلات الوترية
- ١٥٣ _____ العود
- ١٥٣ _____ التسمية
- ١٥٤ _____ العود فى المصادر التراثية
- ١٦٢ _____ استنتاجات
- ١٦٤ _____ العود فى الآثار العربية الإسلامية

١٧٠	استنتاجات
١٧٢	تاريخ وأصل العود
١٧٤	الرأى الفارسى
١٧٧	الرأى اليهودى
١٧٩	الرأى الفرعونى
١٨٠	الرأى السومرى
١٨٠	الرأى الآرى
١٨١	الرأى الاكدى السامى
١٨٢	الطنبور
١٨٢	التسمية ، الطنبور فى المراجع التراثية
١٨٥	الطنبور فى الآثار
١٨٦	السنطور
١٨٦	التسمية
١٨٨	السنطور فى المراجع التراثية
١٩٠	السنطور فى الآثار ، أصل السنطور وتاريخه
١٩٢	انتقال السنطور
١٩٤	القانون
١٩٤	التسمية
١٩٦	القانون فى الكتب التراثية
١٩٧	القانون فى الآثار
٢٠٠	أصل القانون وتاريخه
٢٠٣	انتقال القانون
٢٠٤	التزهة
٢٠٤	التسمية ، التزهة فى الكتب التراثية ، التزهة فى الآثار
٢٠٥	تاريخ وأصل التزهة ، انتقال آلة التزهة
٢٠٧	الجنك
٢٠٧	التسمية
٢٠٨	الجنك فى المصادر التراثية
٢٠٩	الجنك فى الآثار
٢١١	تاريخ وأصل الجنك
٢١٢	انتقال الجنك

٢١٤	الكنارة
٢١٤	التسمية
٢١٥	الكنارة فى المصادر التراثية ، الكنارة فى الآثار
٢١٦	الكنارة فى العصر الحاضر ، تاريخ وأصل الكنارة
٢١٨	الآلات القوسية
٢١٨	انتقال القوس إلى أوربا ، الموطن الأصلي للقوس
٢٢	العراق موطن القوس
٢٢٤	الرباب والجوزة
٢٢٤	التسمية ، الرباب فى المصادر التراثية
٢٢٥	الجوزة
٢٢٥	التسمية ، الجوزة فى الآثار
٢٢٦	أصل الجوزة
٢٢٧	انتقال الرباب والجوزة
٢٢٨	آلات وترية غير معروفة
٢٢٨	الشاه رود
٢٣٠	العنقاء
٢٣١	هوامش القسم الرابع

القسم الخامس

آلات النفخ

٢٤٩	النأى أو الشبابة
٢٤٩	التسمية ، النأى فى المصادر التراثية
٢٥١	النأى فى الآثار
٢٥٢	تاريخ وأصل النأى
٢٥٤	المزمار المزاوج أو المطبج
٢٥٤	التسمية ، المزمار المزاوج فى المصادر التراثية ، المزمار المزاوج فى الآثار
٢٥٥	تاريخ وأصل المزمار المزاوج
٢٥٦	السرناى أو اليراع
٢٥٦	التسمية
٢٥٧	السرناى فى المصادر التراثية ، السرناى فى الآثار
٢٥٨	تاريخ وأصل السرناى ، انتقال السرناى
٢٦٠	الشعبية أو الجناح

- ٢٦٠ _____ التسمية ، الشعبية فى المصادر التراثية
- ٢٦١ _____ الشعبية فى الآثار ، تاريخ وأصل الشعبية
- ٢٦٢ _____ البوق أو النفير
- ٢٦٢ _____ التسمية ، البوق فى المصادر التراثية ، البوق فى الآثار
- ٢٦٣ _____ تاريخ وأصل البوق
- ٢٦٤ _____ انتقال البوق
- ٢٦٥ _____ القرن
- ٢٦٥ _____ التسمية القرن فى الآثار تاريخ آلة القرن
- ٢٦٦ _____ انتقال القرن
- ٢٦٨ _____ مزمار الجراب
- ٢٦٨ _____ التسمية ، تاريخ وأصل مزمار الجراب
- ٢٧٠ _____ الأرعن
- ٢٧٠ _____ التسمية ، الأرعن فى المصادر التراثية
- ٢٧٢ _____ هوامش القسم الخامس

القسم السادس آلات النقر

- ٢٨١ _____ الطبول
- ٢٨١ _____ التسمية ، الطبول فى المصادر التراثية ، الطبول فى الآثار
- ٢٨٢ _____ النقارة
- ٢٨٢ _____ التسمية ، النقارة فى الآثار
- ٢٨٤ _____ تاريخ وأصل النقارة
- ٢٨٥ _____ انتقال النقارة
- ٢٨٦ _____ الطبلية أو (الدنبك ، الدربوكة)
- ٢٨٦ _____ التسمية ، الطبلية فى المصادر التراثية والآثار ، تاريخ وأصل الطبلية
- ٢٨٨ _____ الكوبة
- ٢٨٨ _____ التسمية ، الكوبة فى المصادر التراثية ، الكوبة فى الآثار
- ٢٨٩ _____ تاريخ وأصل الكوبة ، انتقال الكوبة
- ٢٩١ _____ الدفوف
- ٢٩١ _____ التسمية ، أشكال الدفوف ، الدفوف فى المصادر التراثية
- ٢٩٢ _____ الدفوف فى الآثار
- ٢٩٣ _____ الدف المستدير

٢٩٣	تاريخ الدف المستدير
٢٩٥	الرق
٢٩٥	التسمية ، الرق فى المصادر التراثية ، الرق فى الآثار
٢٩٦	تاريخ وأصل الرق
٢٩٧	الدف المربع
٢٩٧	التسمية ، الدف المربع فى الآثار ، انتقال الدف المربع
٢٩٨	الصنوج المعدنية أو الكاسات
٢٩٨	التسمية
٣٠	الصنوج فى المصادر التراثية ، الصنوج فى الآثار
٣٠١	تاريخ وأصل الصنوج المعدنية
٣٠٢	انتقال الصنوج
٣٠٣	هوامش القسم السادس

القسم السابع التأثير والتأثر

٣١١	التأثير والتأثر
٣١٣	التأثير الفارسى
٣١٩	التأثير اليونانى
٣٢١	التأثير العربى
٣٢٤	هوامش القسم السابع
٣٢٧	الصور والأشكال

كلمة الناشر

بسم الله الرحمن الرحيم

أعتقد أن تاريخ الموسيقى العربية ليس من الموضوعات التي ينشب حولها الخلاف وإنما يحدث ذلك حول الاستعمال

بذكرنى ذلك بما قيل فى حق الشعر حيث قال عنه قوم إنه من مزامير الشيطان ، وقال آخرون إن من الشعر لحكمة

وعندما دخل أبو بكر بنحوه على رسول الله ﷺ ووجد عنده جارتين تغنيان قال: أمزمار الشيطان بييت رسول الله ؟! قال له الرسول ﷺ « دعهما يا أبا بكر فإننا فى يوم عيد ، حتى يعلم يهود أن فى ديننا فسحة ».

فالأداة شىء والاستعمال شىء آخر شأن كل مباح ، فسوء الاستعمال هو الذى ينعت بمزمار الشيطان ؛ ولذلك لم يكذبنى خطاب أخى د / صبحى أنور رشيد يسألنى عن استعدادى لنشر كتابه حتى بادرت بالرد عليه قائلا إننى أرحب بذلك لسببين

أولاً : لأنه حول موضوع تاريخ الموسيقى العربية

وثانياً : لأننى من الذين يؤمنون أن الأنغام أو الموسيقى بالمصطلح الحديث هى من نعم الله على الإنسان ، إذا لم تشغل عن طاعة ولم تدع إلى معصية ؛ لذلك دعمت ترحيبي بنشر الكتاب بإرسال مجموعة من المحاضرات التى ألقىت من كبار العلماء فى الندوة الأولى للتأصيل الفقهي لقضايا الفن فى جدة فى فندق «درة العروس» فى الفترة من ٩ - ١ رمضان المعظم ١٤١٩ هـ الموافق ٢٦ - ٢٧ ديسمبر ١٩٩٨ م .والتي دعا إليها الشيخ صالح كامل

حيث كان لى حظ حضور هذه الندوة التى اشترك فيها بأبحاث قيمة الدكتور/ يوسف القرضاوى ، والدكتور / محمد عمارة ، والدكتور / حسين حامد ، والدكتور/ عبد القادر طاش ، والأستاذ / أمين حسن عمر وزير الدولة بوزارة الثقافة والإعلام بالسودان، والدكتور / عبد الله سيف ، والدكتور / وليد سيف ،

والدكتور / عبد الستار أبو غدة ، والدكتور / عبد العزيز بن حمد المشعل ، لكي
يثرى بحثه بأبحاث هؤلاء العلماء حول حدود الحلال والحرام عند استعمال هذه
الآلات ، وفي قضية السماع والغناء بصفة عامة
فرد على قائل أن سيفرد لهذا الغرض كتاباً جديداً تحت عنوان تاريخ الغناء
العربي وستحين عندئذ الفرصة للاستفادة من هذه الأبحاث - إن شاء الله

عبد الحليم خفاجي

المقدمة

لم يكتب تاريخ الموسيقى العربية بعدُ كتابة علمية موضوعية طبقاً لمستوى البحث العلمى الحديث السائد فى الوقت الحاضر؛ إذ من الملاحظ أن الكتب والدراسات الأجنبية الخاصة بتاريخ وحضارة الفترة التى أعقبت سقوط بابل فى سنة ٥٣٩ قبل الميلاد على يد الفرس الأخمينيين قد ركزت على الحضارة الفارسية وأثرها فى الحضارة العربية، ومنها الموسيقى حيث صورتها وكأنها فارسية ، ونسبت للفرس الكثير من الابتكارات والإنجازات فى الموسيقى النظرية والآلات الموسيقية.

وتركت هذه الكتب وراءها سكان البلاد الأصليين فى العراق القديم ووادى النيل وبلاد الشام وما لهم من تراث موسيقى أصيل وسحيق فى القدم وإضافة إلى ما تقدم ذكره فإن مؤلفى هذه الكتب الأجنبية قد ألصقوا تهمة (البداوة) بالإنسان العربى أينما كان ، كما قاموا بتعميم تعبير (الجاهلية) الوارد فى القرآن الكريم على جميع نواحي الحياة والجوانب الحضارية للعرب ومنها الموسيقى.

وبجانب هذه الكتب صدرت كتب ودراسات أجنبية كتبت بروح علمية وموضوعية حول تاريخ الموسيقى العربية، إلا أنها قد أصبحت قديمة لا تنسجم ومستوى نتائج البحث الموسيقى الحديث السائد فى الوقت الحاضر ولعل الكتاب الرائد فى هذا الموضوع هو كتاب هنرى جورج فارمر الصادر باللغة الإنكليزية سنة ١٩٢٩م والذي ترجمه للعربية دكتور / حسين نصار سنة ١٩٥٦م بعنوان: (تاريخ الموسيقى العربية) ، ثم ترجمه فيما بعد جرجيس فتح الله المحامى فى سنة ١٩٧٤م بعنوان: (تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادى)

لقد انصرفت خمس وستون سنة على كتاب فارمر المذكور ؛ لهذا فإنه قد أصبح متخلفاً عن مستوى البحث العلمى الحديث ؛ لأنه لا يضم بين دفتيه الآثار الموسيقية العربية الإسلامية ولا نتائج البحوث الحديثة التى ظهرت بعد سنة ١٩٢٩م.

إن ما تقدم ذكره يثبت بكل وضوح صحة قولنا الوارد فى الجملة الاولى من هذه المقدمة وهو (لم يكتب تاريخ الموسيقى العربية بعد كتابة علمية موضوعية طبقاً لمستوى البحث العلمى الحديث السائد فى الوقت الحاضر)

لهذا أصبح تحقيق هذه المهمة العلمية أى: كتابة تاريخ الموسيقى العربية على ضوء المخطوطات الموسيقية والآثار ، والاستفادة من أحدث وآخر نتائج البحوث المختلفة فى هذا الموضوع أصبح أمانة ورسالة فى أعناق الباحثين والموسيقين العرب فى الوطن العربى

إن الوجود العربى قد برز على مسرح الحياة والأحداث منذ انتصار الإسلام والعرب بقيادة الرسول العربى محمد ﷺ ، حيث حققت الأمة بنجاح - وعبر عدة قرون - بناء الشخصية العربية الإسلامية والأزدهار الحضارى ، بعد القضاء على نفوذ القوى الفارسية الساسانية والقوى البيزنطية ، وذلك بعد أن سارت الجيوش الإسلامية العربية من شبه جزيرة العرب نحو العراق وبلاد الشام لمحاربة هذه القوى المعتدية الغازية والقضاء على حكمها ، وتم لها ذلك حيث بدأت فى العراق العصور الإسلامية العربية فى سنة ١٦ هـ / ٦٣٧ م والى ستكون موسيقاها مدار بحث هذا الكتاب أى منذ بداية العصور الإسلامية العربية ولغاية بداية العصر الحديث

خلال متابعتى وتدرسى فى قسم الفنون الموسيقية بجامعة بغداد مادة تاريخ الموسيقى العربية ، لاحظت أنه لا يوجد فى الوطن العربى أى كتاب فى تاريخ الموسيقى العربية يصلح لأن يكون كتاباً مدرسياً منهجياً للمعاهد والأقسام والكليات الموسيقية يرجع إليه الأستاذ والطالب

كما لاحظت أن الكتب العربية الحالية التى تعالج تاريخ الموسيقى العربية تتلئ - وبالأسف - بالأمور السلبية التالية

١ - عدم اعتمادها على المخطوطات الموسيقية العربية التى تزخر بالتراث العربى لأصول الموسيقى ، وخاصة العناصر الرئيسة للموسيقى ، وهى: السلم الموسيقى، والإيقاع ، والآلات الموسيقية عبر العصور المختلفة

٢ - عدم اعتمادها على الآثار الموسيقية العربية الإسلامية رغم أن هذه الآثار هي المورد أو المصدر الأول لتاريخ الموسيقى العربية

٣ - طغيان السرد التاريخي المحض الخاص بأخبار وتاريخ حياة المغنين والمغنيات عبر مختلف العصور

٤ - احتوائها على آراء شعبية ومعلومات خاطئة من الناحية الأثرية والتاريخية ؛ حيث نجد هذه الكتب العربية الحديثة قد جعلت الموسيقى العربية فارسية أو يونانية في أصولها ونظرياتها وإيقاعاتها، كما أنها قد أعطت الأولوية للفرس واليونان في وضع أصول علم الموسيقى والسلم الموسيقي وابتكار العديد من الآلات الموسيقية ، رغم أن الشواهد الأثرية تنفي وتبطل ذلك

٥ - اعتمادها على كتب أوربية قديمة لا تمثل مستوى البحث الموسيقي الحديث .

٦ - افتقار الكتب العربية إلى المتابعة المستمرة لأحدث البحوث والدراسات العلمية في الموسيقى الصادرة في أوروبا وأمريكا

كل هذه الأسباب والملاحظات هي التي دفعتني إلى تأليف هذا الكتاب ، الذي يختلف عن الكتب الأخرى من حيث منهجية بحثه ومادته ، واعتماده بالدرجة الأولى على الآثار والمخطوطات الموسيقية العربية ؛ لأنها وثائق ، ولا تاريخ بدون وثائق

لقد جعلت هذا الكتاب محتويا على عدة أقسام حيث عاجلت في القسم الأول موضوع المعلومات الأولية ، وهي: تعريف الموسيقى في الكتب التراثية ، والمقصود بالموسيقى العربية ، ثم تاريخ كلمة (العرب) ومدلولها ، ثم جغرافية شبه جزيرة العرب ، ثم عصور تاريخ الموسيقى العربية ، ثم مصادر تاريخ الموسيقى العربية ، وأخيراً المصطلحات العربية القديمة في الموسيقى . بعد ذلك عاجلت في القسم الثاني تاريخ وتطور السلم الموسيقي العربي . وفي القسم الثالث عاجلت موضوع علم الإيقاع عند العرب عبر العصور المختلفة أما القسم الرابع فقد عاجلت فيه الآلات الموسيقية بأصنافها وأنواعها المختلفة من وترية وإيقاعية وهوائية وفي

القسم الخامس عالجنا آلات النفخ ، ثم عالجنا فى القسم السادس آلات النفث ،
وكانت خاتمة المطاف فى القسم السابع حيث عالجنا موضوع التأثير والتأثر
وفى الأخير أرجو أن أكون قد أدت جزءاً يسيراً من الواجب الملقى على
عاتقنا - كباحثين عرب - تجاه بحث ونشر تراث الموسيقى العربية وتعريف العالم
بهذا التراث الأصيل ، ومن الله التوفيق

الدكتور صبحى أنور رشيد

Dr . SUBHI A . RASHID

Ha rtelstr . 23

04107 Leipzig

Tel . 0341 / 9618354

Germany

القسم الأول
معلومات أساسية

تعريف الموسيقى فى الكتب العربية التراثية

أورد الشيخ الرئيس ابن سينا (٣٧ - ٤٢٨ هـ / ٩٨٠ - ٣٧ م) تعريف الموسيقى بالشكل التالى ، وذلك فى كتابه الشفاء بتحقيق زكريا يوسف

« الموسيقى علم رياضى يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتنافر وأحوال الأزمنة المتخللة بينها ؛ ليعلم كيف يؤلف اللحن وقد دل حد الموسيقى على أنه يشتمل على بحثين ؛ أحدهما عن أحوال النغم نفسها وهذا القسم يختص باسم التأليف الثانى : البحث عن أحوال الأزمنة المتخللة بينها ، وهذا البحث يختص باسم علم الإيقاع »

أما ابن الطحان الذى كان حيا فى سنة (٤٢٧ هـ / ٣٥ م) فقد ذكر فى كتابه (حاوى الفنون وسلوة المحزون) ما يلى

« وقيل الموسيقى مؤلف من عدد وحركة وزمان ، وهى صناعة تؤلف الحركات المختلفة وكل من فى زماننا هذا إذا سمع اسم الموسيقى يظن أنه يختص بالآلات والأوتار فقط ، وهذا غلط لأن هذا الاسم يتعلق بالصناعة العلمية والعملية معاً ، وبما يؤلف من الألحان والنغم الإنسانية ومن الأنقار والنغم المستخرجة من الأوتار والمزامير بالحساب ، فليفهم ذلك إن شاء الله »

وقال تلميذ ابن سينا أبو منصور الحسين محمد بن عمر بن زيلة (المتوفى سنة ٤٤٤ هـ / ٤٤ م) فى كتابه : (الكافى فى الموسيقى) بتحقيق زكريا يوسف ، ما يلى

« علم الموسيقى يشتمل على بحثين ؛ أحدهما البحث عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتنافر وتسمى علم التأليف والثانى البحث عن مقادير الأزمنة المتخللة بين النغم ويسمى علم الإيقاع فيحصل من هذين البحثين معرفة تأليف اللحن »

أعاد محمد بن عبد الحميد اللاذقي الذي كان حياً في سنة (٨٨٨ هـ / ١٤٨٣ م) في كتابه: (الرسالة الفتحية في الموسيقى) بتحقيق الحاج هاشم الرجب ١٩٨٢م نفس التعريف الذي أورده ابن سينا

المقصود بالموسيقى العربية

مثلاً تمتلك كل أمة لغة خاصة بها فإنها تمتلك أيضاً موسيقى خاصة بها ، تتميز بها عن موسيقى الشعوب الأخرى ؛ لهذا يقال : الموسيقى العربية والموسيقى الهندية والموسيقى التركية وهكذا

لقد لاحظنا في هذا الصدد وجود تباين واختلاف في الآراء التي قبلت في تحديد المقصود بتعبير (الموسيقى العربية) ولأجل وقوف القارئ على هذه الآراء في المصادر المختلفة رأينا تقسيم هذه المصادر إلى المصادر التراثية أولاً ، ثم المصادر الحديثة ثانياً

أولاً : المصادر التراثية :

اعتمد علماء وفلاسفة الموسيقى القدامى من العرب وغيرهم على النظام النغمي والتراكيب الموسيقية والعناصر الغنائية في تحديد موسيقى كل شعب أو أمة ومنها الموسيقى العربية . فها هو فيلسوف العرب الكندي (٨٠١ - ٨٧٤ م) نراه يقول في (الرسالة الكبرى في التأليف) بتحقيق زكريا يوسف ، ما يلي

« اعلم أن لكل قوم في هذه الآلة - ويعنى بها العود - مذهب ليس هو لغيرهم ، واختلافهم في ذلك كاختلافهم في سائر الأشياء ألا ترى أن بين العرب والروم والفرس والخزر والحبشة وجميع الناس الاختلاف في خلقهم وعقولهم وآرائهم وشهواتهم وجميع مذاهبهم ؟ ذلك لاختلاف بلدانهم وأهوائهم وميائهم وثمارهم وقد ذكر المنجمون أيضاً أن العلة في هذا الاختلاف مطالع النجوم وانفراد كل كوكب بقوم دون قوم ، ومذهبهم أيضاً في هذه الآلة على السبيل في ذلك ، فإن مذهب الفرس فيها استعمال الخفة والسرعة بعد وقوفهم على طرقهم المعلومة عند حذاقهم ؛ إذ هي شبيهة بالأصول كالشمس والأميرين والاسضراس

والسبدار والنيروزي والمهرجانى وغيرها مما يطول وصفه ومذهب الروم أيضاً فى الألحان الثمانية الإسطوخسية التى ليس شئ مما يترنم به غناء كان ذلك أو غيره إلا وهو داخل فى إحداها ، وكذلك أيضاً مذهب العرب فى التنقل بالضرب اللاتق بغنائهم كأصولهم الثمانية أعنى الثقيل والخفيف والهزج وغيرها إذ كان أكثر ما يغنون به داخل فيها »

أما إخوان الصفا وخلان الوفا (العصر العباسى فى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى) فقد كتبوا فى رسالة الموسيقى ما يلى

» تجد إذا تأملت لكل أمة من الناس ألحانا ونغمات يستلذونها ويفرحون بها ، لا يستلذها ولا يفرح بها سواهم ، مثل غناء الديلم والأتراك والعرب والأكراد والأرمن والزنج والفرس والروم وغيرهم من الأمم المختلفة الألسن والطباع والأخلاق والعادات » وبخصوص الإيقاعات ذكر إخوان الصفا ما يلى :
» فهذه الثمانية الأجناس التى قلنا : إنها أصل وقوانين لغناء العربية وألحانها ، فأما غير العربية كالفارسية والرومية واليونانية فلألحانها وغنائها قوانين أخر غير هذه .

ثانياً : المصادر الحديثة :

تبنت المصادر الأجنبية الحديثة رأياً مفاده : أن الموسيقى العربية هى موسيقى شبه جزيرة العرب موسيقى البدو - فهذا هو العالم الموسيقى الألمانى « كورت زاكس » (١) - الذى هاجر من ألمانيا إلى أمريكا فى عهد هتلر - فجده يقول « إن الموسيقى العربية هى فى الحقيقة موسيقى البدو فى الصحراء والواحات » وقد انتشر هذا الرأى سريعاً ، حيث نجد الباحث الفرنسى شوتان يقول عن الموسيقى العربية إنها الفن البدائى للبدو ولسائقى الجمال (الإبل) ، والتى انتشرت من بغداد إلى قرطبة بواسطة الإسلام (٢)

إلا أن هذا الرأى المعادى للعرب قد جُوبه بالرفض والتفنيد من قبل بعض الباحثين الأجانب ، أمثال فارمر (٣) ، والباحثان الألمانيان هانس هيكممان (٤) وتراوتمان (٥) يرى هيكممان أنه تحت تعبير الموسيقى العربية لا يفهم وحده فن

الصوت للأقوام المتكلمة باللغة العربية وإنما جميع الأقوام ذات الأصل العربى ، وكذلك المجتمعات التى لها لغاتها الخاصة إلا أن اللغة العربية عندها لغة العبادة .

أما تراوتمان فيقول: إن الموسيقى العربية لا تقتصر على موسيقى شبه جزيرة العرب ، كما أن من ضمن من يمثل الموسيقى العربية عدد كبير من الموسيقيين المسيحيين ، وكذلك أعداد أخرى تعود إلى عنصرىات وألوان جلدية أخرى إلا أن ما يربطهم سوية هو العائدية إلى الحضارة العربية واللغة العربية الأم والعائدية إلى دولة عربية .

وجاء فى الإنسكلوبيديا الألمانية الصغيرة (٦) الخاصة بالموسيقى: أن تعبير الموسيقى العربية يعنى عدد من الموسيقىات ضمن منطقة الحضارة الإسلامية ، وأن انتشار الإسلام قد أدى إلى التقاء الموسيقى العربية الأصلية بحضارات موسيقية عربية أثرت على تكوين الموسيقى العربية وعلى العكس تطورت الموسيقى العربية من الفن الشعبى الأصلى (سافقى الإبل) تدريجيا إلى موسيقى فنية لجميع الأقوام الإسلامية التى تتكلم اللغة العربية

أما الباحث السويسرى هانس أوش (٧) فإنه يعرف (العربى) بالمفهوم الحديث بأنه: هو كل من يتبع دولة عربية وحضارة عربية ويتكلم اللغة العربية ، بغض النظر عن أصله ودينه وعرقه ولونه لهذا فإن مفهوم الموسيقى العربية - الموسيقى الشعبية والفنية - يعنى موسيقى جميع منطقة الحضارة الإسلامية

ومن الباحثين الموسيقيين العرب الذين شاركوا فى هذا الموضوع باللغتين العربية (٨) والألمانية (٩) هو الدكتور حبيب حسن توما الذى كتب ما يلى

« يمكننا أن نعرف الموسيقى العربية تاريخيا وتجريبيا وعلميا

تاريخيا هى تلك الموسيقى التى انبعثت من الجزيرة العربية قبل الإسلام ، وكانت مراكز مدارسها مكة والمدينة ، حيث عمل مغنون وموسيقيون معروفون لهم تاريخهم ، ومن هنا انتقلت هذه المراكز إلى دمشق وبغداد وقرطبة وغرناطة وإشبيلية فى الأندلس ، ولا زالت تمارس فى الوطن العربى فى فاس وتلمسان والقاهرة ودمشق وحلب وبغداد والموصل والبصرة وبلدان الخليج العربى وصنعاء

وفى الجزيرة العربية حتى وقتنا الحاضر الذى نحياه نعرفها تجريبياً بأن نقول: هى تلك الموسيقى التى يسمعها ويقدمها ويمارسها ويتذوق جمالها ويفهم فحواها أهلها العرب ، ويسمونها الموسيقى العربية عين ما يسميها جيرانهم الأتراك والفرس والإفريقيون الذين يعرفونها بأنها عربية ، ليس غير

والتعريف العلمى للموسيقى العربية يركز على خمسة عناصر مميزة لها ،هى:

١ - نظام سلمها الصوتى .

٢ - نظام إيقاعها الزمنى

٣ - آلاتها

٤ - أهمية ألحانها البانية ومركبات صيغها أو العقلية العربية الموسيقية

٥ - المناسبة والحدث الاجتماعى المرتبط بها «

ومن جانبنا نقول :إن نتائج التنقيبات الأثرية التى قامت بها البعثات الأجنبية والعربية حديثاً فى كل من المملكة العربية السعودية واليمن وأقطار الخليج العربى والأردن ، قد أثبتت أن العرب فى عصور ما قبل الإسلام كانت لهم دول حضارية قديمة ، أى أن العرب فى موطنهم الأصلى (شبه جزيرة العرب) لم يكونوا بدواً فقط - كما يحلو للشعوبيين والأجانب المجاهرة به - بل كانوا مؤلفين من (البدو) و(الحضر) على غرار تكوينهم فى الوقت الحاضر

إن الحضارة العربية منذ أوائل تاريخها فى عصور ما قبل الإسلام كانت حضارة أصيلة أى أنها لم تكن وليدة حضارات أجنبية أخرى ؛لهذا فإن الموسيقى العربية باعتبارها أحد أوجه الحضارة العربية لم تكن موسيقى البدو (سائقى الإبل) فقط بل هى موسيقى جميع العرب من (بدو) و (حضر) سوية فى شبه جزيرة العرب وخارجها قبل الفتوحات الإسلامية وبعدها أيضاً

إن الالتقاء بالحضارات الأخرى والتلاقح معها والأخذ والعطاء منها وإليها ليس معناه نفى ونكران الأصالة عن الحضارة العربية والموسيقى كوجه مهم من أوجهها النظرية والعملية

إن الموسيقى الشعبية - الغنائية والآلية - هي وليدة الشعب وملتحمة به ، سواء كان عربياً أو أعجمياً ، فارسياً كان أم تركيا أم يونانياً أم هندياً - وهي - أى الموسيقى الشعبية الغنائية - أقدم زمنًا وتاريخاً عند كل قوم وأمة من الموسيقى الفنية التى تنظمها القواعد والأصول الموضوعة علمياً ونظرياً فى فترة لاحقة عن زمن نشوء الموسيقى والشعر بالفطرة عند الإنسان

إن العرب قد نظموا الشعر فى العصر الجاهلى (انظر المعلقات) قبل أن يعرفوا علم العروض الذى وضعه فيما بعد العلامة الخليل بن أحمد الفراهيدى الذى عاش فى العصر الأموى وأوائل العصر العباسى (٧١٨ - ٧٩١ م) وهذا القول ينطبق على الموسيقى من حيث النشوء والتطور ووضع الأصول والقوانين لها . وهذا يقودنا إلى الوصول إلى أن الموسيقى العربية هي موسيقى كل العرب فى آسيا وإفريقيا بما فيها الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية

إن هذا الاتساع والامتداد الجغرافى وما نتج عنه من اختلاف فى اللهجات اللغوية ولون البشرة ليس له أى تأثير على موسيقاهم العربية ، وذلك بسبب العوامل التى تربطهم وتوحدهم ، وهى : اللغة العربية ، والروحية ، والعائدية إلى الحضارة العربية ، والانتماء إلى دولة عربية سواء كانت فى آسيا أو إفريقيا

تاريخ كلمة العرب ومدلولها

إن أقدم ذكر مدون لكلمة (عرب) نجده في كتابة مسمارية (١) تعود لزمن الملك الآشوري شيلمنصر الثالث (٨٥٨ - ٨٢٤ ق م) ، التي سجلت حربه في معركة (القرقار) على نهر العاصى شمال مدينة حماة بسوريا في سنة (٨٥٣ ق . م) ضد بلاد الشام . دارت هذه المعركة بين الجيش الآشوري وبين الآراميين والفينيقيين والعرب ، ومن انضم إليهم في حلف مع ملك دمشق . وانتهت هذه المعركة بانتصار الملك الآشوري الذي خلد انتصاره في كتابة بالخط المسمارى باللغة الآشورية حيث ورد فيها ما يلى

« قرقر عاصمته الملكية ، أنا دمرتها أحرقتها بالنار ١٢ عجلة ، ١٢ فارس ، ٢ جندي لهود عازر صاحب أرم (١٠) جمل لجنديو العربى هؤلاء الملوك الاثنا عشر الذين استقدمهم لماعدته برزوا إلى المعركة والقتال، تألبوا على (١١) »

فى هذه الكتابة المسمارية للملك الآشورى شيلمنصر الثالث من القرن التاسع قبل الميلاد ورد اسم (جنديو) العربى ، وهو اسم من الأسماء العربية المعروفة بصيغة جندب . ومنذ تاريخ هذه الكتابة المسمارية من القرن التاسع قبل الميلاد أخذ ذكر كلمة (العرب) يزداد ذكراً فى المصادر المسمارية . وفى السنة الثالثة من حكم الملك الآشورى تجلات يلنصر الثالث (٧٤٥ - ٧٢٧ ق م) الوارد ذكره فى التوراة (العهد القديم) بصيغة (تغلت فلاسر) ، وقامت زيبى ملكة العرب (ARIBI) بدفع الجزية إلى الملك الآشورى المذكور . وفى السنة التاسعة من حكمه ورد ذكر ملكة عربية أخرى باسم سمسى أو شمس أو شمسة . وفى أخبار الملك الآشورى سرجون الثانى (٧٢١ - ٧٠٥ ق م) وردت أسماء بعض القبائل التى وصفت « بالعرب الأبعدين القاطنين فى البادية لا يعرفون ملكا ولا حاكما ، ولم يؤدوا الجزية إلى ملك قبلى » . ويذكر الملك الآشورى سنحاريب (٧٠٥ -

٦٨١ ق. م) فى أخبار حملته التى وجهها على بلاد بابل أنه أسر فى مدينة كيش جيشاً عربياً بقيادة (بصقانو) أخى الملكة العربية ياتى (Ya ,ti ,e) كما يذكر أنه قام فى سنة (٦٩١ ق م) بمحاربة منطقة دوماتو وملكتها (تلخونو) ملكة العرب وفى نص مسمارى آخر يذكر الملك سنحاريب أنه حارب ملك العرب (خزايلى) (١٢).

إن كلمة (العرب) الواردة فى الكتابات المسمارية الآشورية قد جاءت بصيغ مختلفة إلا أنها ترجع فى اشتقاقها إلى مادة واحدة (١٣). ومن هذه الصيغ المختلفة نذكر بالحروف الإنكليزية ما يلى

ARIBI, ARBI, ARUBU, ARABI, URBI

والمراد بالعرب فى هذه المصادر الآشورية هم سكان بواى شبه جزيرة العرب الشمالية ، تميزاً لهم عن القبائل العربية الأخرى القاطنة والمستقرة فى المدن (١٤) وإضافة إلى الكتابات المسمارية نجد كلمة (العرب) قد وردت فى التوراة (العهد القديم) فى مواضع عديدة ، حيث نجدها فى سفر أرميا (١٥) (٢٤: ٢) فى العبارة التالية: « جميع ملوك العرب »

وفى كتابة تعود إلى زمن الملك الفارسى دارا الأول (٥٢٢ - ٤٨٦ ق م) منقوشة على حجر بهستون قرب همدان فى إيران جاءت كلمة عرابايا (من بين البلدان الداخلة ضمن نفوذه ، وقد ذكرها بعد بلاد بابل وبلاد آشور وقبل مصر كما أن الكتابات الإغريقية (اليونانية) والرومانية (اللاتينية) هى الأخرى قد ذكرت كلمة العرب ، حيث نجدها لأول مرة عند إخيلوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م) ، ومن ثم لدى هيرودوتس (٤٨٤ - ٤٢٥ ق م) وغيرهما من الكتاب الكلاسيكيين كما نجد كلمة (العرب) قد وردت فى الكتابات الآرامية المكتشفة فى مدينة الحضر (١٦) ، والعائدة إلى القرن الثانى الميلادى (١٧)

فى كل هذه الكتابات التى تعود لأقوام وأزمان مختلفة كانت كلمة (العرب) تنصرف للدلالة على سكان البواى والقرآن الكريم هو المصدر الوحيد الذى وردت فيه كلمة (العرب) ، وهى تدل على العرب جميعاً من حضر وبدو (أعراب) وقد نعت لسانهم فى القرآن الكريم باللسان العربى (١٨)

وبعد هجرة العرب الكبرى عند الفتح الإسلامى اتسع استعمال كلمة (العرب)، حيث أصبحت لا تدل فقط على سكان شبه جزيرة العرب ،بل شملت معهم أيضاً سكان معظم أقطار الشرق الأدنى وبعض الأقطار فى إفريقيا ، وصارت تحمل فى مدلولها عدا الأوجه القومية والعنصرية الأوجه الأخرى الثقافية والحضارية

وهكذا وبفضل الإسلام أصبحت كلمة (العرب) تستعمل للدلالة على سكان بلاد واسعة فى آسيا وإفريقيا ، يتكلمون ويكتبون ويتفاهمون بلغة واحدة هى لغة العرب أى لغة القرآن الكريم ، وهى تطلق على سكان البلاد العربية بصورة جامعة أى على (البدو) و (الحضر) دون تفريق بينهما

إن الإسلام قد وسع الرقعة الجغرافية لبلاد العرب ، وبالتالي وسع من مجال استعمال اللغة العربية وانتشارها وتأثيرها، حيث نجد أن اللغة العربية قد زودت اللغات الأخرى مثل: الفارسية والتركية والأردية ولغات أخرى بمفردات عربية عديدة بحيث أصبحت جزءاً من تلك اللغات

جغرافية شبه جزيرة العرب

يطلق العرب تجوزا اسم (جزيرة العرب) (١٩) ، رغم أن المياه تحيطها من جهاتها الثلاثة يحدها من الشرق الخليج العربى الذى كان يعرف عند سكان العراق القدامى باسم (البحر الذى تشرق منه الشمس) و(البحر الاسفل) و(البحر المر) و (البحر المالح) . ويحدها من الغرب البحر الأحمر ومن الجنوب المحيط الهندى . ويحدها شمالاً خط وهمى فى اصطلاح العلماء من خليج العقبة حتى مصب شط العرب فى الخليج العربى فيكون النفوذ الشمالى من الحدود التى تفصل الهلال الخصيب عن شبه جزيرة العرب ، وتبلغ مساحتها ثلاثة ملايين ونصف مليون كيلو متر مربع (٢٠).

إن أرض شبه جزيرة العرب مرتفعة فى الغرب ؛ حيث توجد سلاسل من المرتفعات تمتد من بلاد الشام إلى اليمن يقال لها : جبال السراة ، وهى موازية للبحر الأحمر ويبلغ متوسط ارتفاعها زهاء خمسة آلاف قدم ، وأقصى ارتفاع يبلغ ١٢٣٢٦ قدماً وهو فى اليمن

أما انحدار الأرض نحو الشرق أى إلى البحر العربى والخليج العربى فإنه طويل ومتدرج، أما الأرض الوسطى فتعرف باسم هضبة نجد التى يبلغ متوسط ارتفاعها زهاء (٢٥٠ قدم) ، وفى الأقسام الجنوبية من شبه جزيرة العرب تمتد سلاسل من الجبال تسيطر على المنخفضات الساحلية

أما الأقسام التى تعتبر اليوم من المجموعة الصحراوية فهى

١ - الحارر أو الأرض البركانية :

تكونت هذه الأقسام بفعل البراكين ، ويشاهد منها نوعان نوع مؤلف من فجوات البراكين نفسها ، والنوع الثانى قد تكون من حمم البراكين (اللافا) التى كانت تقذفها وسالت إلى الأطراف ، وبعد برودها تفتت وكونت ركاما من الحجارة البركانية غطت سطح الأرض المحيطة بطبقات سميكة وقد تكون رقيقة وتظهر من

خلال فجواتها وجه الأرض الأصلية ويصعب السير فى مثل هذه الأقسام لانتشار الحجارة ذات الرؤوس الحادة ، كما تقل الاستفادة أو تنعدم من هذه الاراضى لتحويلها إلى مناطق صحراوية لا تصلح للسكن وتكثر الحرار أو الاراضى البركانية فى الأقسام الغربية من شبه جزيرة العرب حتى تتصل بالحرار الموجودة فى بلاد الشام فى منطقة حوران ، كما توجد فى المناطق الوسطى وفى المناطق الشرقية الجنوبية من نجد وفى المناطق الجنوبية والجنوبية الغربية

وكان آخر انفجار بركانى فى الحجاز قد حدث فى سنة ١٢٥٦م حيث ثارت إحدى الحرار فى شرقى المدينة المنورة ، واستمر هيجانها عدة أسابيع وقد تسبب ذلك فى هلاك الكثير ممن كان يسكن جوارها وكذلك هجرة القسم الآخر إلى أماكن أخرى ، فتحولت - نتيجة لهذا - إلى مناطق خاوية خالية

وتوجد فى شبه جزيرة العرب عيون وينابيع تخرج منها مياه حارة ذات مواد مختلفة خاصة الكبريت، حيث نجد لها فى عسير والحجاز واليمن وحضرموت وعمان والأحساء والهفوف، ويستشفى الناس بالاستحمام فى هذه المياه المعدنية

٢ - الدهناء :

وتتد من النفوذ الشمالى إلى حضرموت فى الجنوب ، واليمن فى الغرب ، وعمان فى الشرق ، وتوجد فيها سلاسل من التلال الرملية المتنقلة مع الرياح هذا ويمكن العثور على المياه فى قيعانها إذا ما حفرت فيها الآبار وتكثر على هذه المناطق العواصف الرملية

إن القسم الجنوبى من الدهناء يعرف باسم (الربع الخالى) لخلوه من الناس وتبلغ مساحته (٥٠) كيلو متر مربع أما القسم الغربى من الدهناء فيطلق عليه اسم (الأحقاف) وهو منطقة واسعة من الرمال

٣ - النفوذ :

صحراء واسعة ذات سلاسل رملية متموجة، تبتدى من واحة تيماء إلى مسافة (٤٥٠) كيلو مترا نحو الشرق ، والمنطقة الشرقية من النفوذ هى أخفض من مستوى المنطقة الغربية ، وتتحول هذه المنطقة الرملية إلى بسات أخضر من

الأعشاب والشقائق بعد الأشتية الممطرة ويرتادها الأعراب للرعى

أما من حيث الأنهار فلا توجد في شبه جزيرة العرب ، مثل : دجلة والفرات والنيل ، بل فيها أنهار صغيرة ويقل فيها سقوط الأمطار ؛ لهذا أصبحت معظم أقسامها صحراوية قليلة السكان ، غير أنها كثيرة الأودية ، وتطغى عليها السيول المائية عند سقوط الأمطار نذكر منها وادي الرمة ، وادي الحمض ، وادي القرى ، وادي حنيفة

إن قلة المياه في شبه جزيرة العرب قد أدت إلى انحصار الزراعة في الأماكن التي حبتها الطبيعة بمواسم تتساقط فيها الأمطار . إن الاستفادة من مياه الأمطار قد دفعت الإنسان إلى إنشاء السدود والخزانات ذات الأبواب التي تفتح وتغلق عند الحاجة أى إلى تنظيم السقى والإرواء وتشاهد اليوم آثار سدود من العصر الجاهلى ، إضافة إلى العيون الحارة التي هي من آثار التفاعلات البركانية ، وإضافة إلى هذا فهناك كذلك عيون وينابيع وواحات صارت موطنًا للزراع والزراعة والاستقرار في مدنها

وتشير الشواهد الاثرية إلى استفادة سكان العصر الجاهلى من بعض العيون والينابيع ، فربطوها بصهاريج وبقنوات تجرى فيها المياه تحت سطح الأرض إلى بيوتهم ومزارعهم

لقد قسم اليونانيون والرومان شبه جزيرة العرب إلى أقسام ثلاثة هي كما يلي :

١ - العربية السعيدة Arabia Felix

٢ - العربية الصخرية Arabia Betreal

٣ - العربية الصحراوية Arabia Desserta

ومن كل ما تقدم يتضح سبب قلة نفوس شبه جزيرة العرب في الماضي والحاضر واختلاف طراز معيشتهم وأمور حياتهم . إن تحكم الطبيعة في مصير الإنسان في شبه جزيرة العرب قد أدى إلى انحصار الحضارة في الأقسام المطورة أو التي فيها العيون والينابيع أو قاربت فيها المياه سطح الأرض العلوى مما يساعد على حفر الآبار للاستفادة منها في المعيشة والزراعة في هذه الأقسام نشأت

الحضارة القديمة فى عصور ما قبل الإسلام ، كما ظهر الإنسان العربى القديم فيها
مثل غيره من أبناء البشر ، وهو قادر على العمل والإبداع فى مجالات الحياة
الحضارية ومنها الموسيقى والغناء

عصور تاريخ الموسيقى العربية

إن الباحثين الذين كتبوا بعض الدراسات والكتب حول الموسيقى العربية نراهم غير متفقين على اتباع تقسيم واحد لعصور تاريخ الموسيقى العربية ، بل ينفرد كل باحث بتقسيم خاص به ونورد فيما يلي هذه الآراء المختلفة، متخذين من تاريخ صدور كتاب كل واحد منهم أساساً لترتيب ذكر أسمائهم هنا كما يلي

١ - فارمر (١٩٢٩م) :

- ١ - أيام الجاهلية (من القرن الأول حتى القرن السادس)
- ٢ - صدر الإسلام (عصر الرسول ٦٢٢ ، والخلفاء الراشدين ٦٣٢ - ٦٦١ م) .
- ٣ - الأمويون (٦٦١ - ٧٥٠ م)
- ٤ - العباسيون : (العصر الذهبي ٧٥٠ - ٨٤٧ م)
- (الانحلال ٨٤٧ - ٩٤٥ م)
- (السقوط ٩٤٥ - ١٢٥٨ م)

انظر فارمر تاريخ الموسيقى العربية ، لندن ١٩٢٩م ، ترجمة : حسين نصار، القاهرة ١٩٥٦م

٢ - هيكممان (١٩٤٩ - ١٩٥١م) :

- ١ - العصر العربي الخالص منذ ما قبل الإسلام ولغاية نهاية عصر الخلفاء الراشدين (مقتل الإمام على في ٦٦١ م)
- ٢ - عصر التطور لغاية سنة ٨٣٠ م
- ٣ - عصر التوسع والانتشار ، المتميز بوصول زرياب إلى الأندلس ونشوء المدرستين المتنافستين (بغداد في الشرق وقرطبة في الغرب)
- ٤ - عصر الاستقرار (الاستيلاء على غرناطة في سنة ١٤٩٢ م) لنهاية عصر

المالِك ١٥١٦ م)

انظر

Hickman , D ie Musik Im Geschichte Und Gegenwart , Bd .
I, Kassel 1949 - 1951 .

٣- شوتان (١٩٦٠م) :

١ - العصر البدوى منذ الجاهلية لنهاية عصر الخلفاء الراشدين (مقتل الإمام

على ٦٦١م)

٢ - عصر الامتصاص والاستيعاب ، منذ العصر الأموى

٣ - عصر الانفتاح والتفوق ، العصر العباسى الثانى وتأسيس الحكم الأموى

فى الأندلس

٤ - عصر التراجع منذ الاستيلاء على غرناطة ١٤٩٢م لنهاية القرن الثامن
عشر .

٥ - عصر النهضة ، نهضة القرن التاسع عشر منذ حملة نابليون على مصر

لغاية مؤتمر القاهرة للموسيقى العربية سنة ١٩٣٢م

انظر

La Musique Arabe, im : Histoire de la Musique I, Encyclope-
die de la Pleiade, 1960 .

٤ - كروسلى - هولاند (١٩٦٠م) :

١ - ما قبل التاريخ (الألف الثالث - الألف الأول قبل الميلاد)

٢ - قرون ما قبل الإسلام (القرن الأول - السابع الميلادى)

٣ - نهضة الموسيقى الإسلامية فى الشرق والمدرسة العربية الكلاسيكية

(القرن ٧ - ٩)

٤ - الانحطاط العملى ونهوض المدرسة الهلنستية (القرن ٩ - ١٣)

٥ - إسبانيا المسلمة والتراث الموسيقى إلى أوروبا (القرن ٨ - ١٥)

٦ - نهوض المدرسة التركية والعصر الحديث (القرن ١٦ - ٢)

انظر

Crossley - Holland , The Arabic World , im : The Pelican History of Music , vol. I , London, 1960 .

٥ - سيمون جارجي (١٩٧٣م) :

١ - الجاهلية (ما قبل الإسلام ٥٠ - ٦٢٢ ميلادي)

٢ - فترة تكوين الموسيقى في إطار الإسلام (٦٢٢ - ٧٥٠ م)

الموسيقى في مطلع الإسلام

الموسيقى في عهد الأمويين .

٣ - العصور الذهبية للخلفاء العباسيين (٧٥٠ - ١٢٥٣ م)

٤ - التجديد الأندلسي (٧٥٠ - ١٤٦٣ م)

٥ - ركود الموسيقى العربية والتقليدية والانحطاط

انظر سيمون جارجي الموسيقى العربية ، ترجمة جمال الخياط ،

بغداد ١٩٧٣م

٦ - حبيب حسن توما (١٩٧٥م) :

١ - ما قبل الإسلام لغاية سنة ٦٣٢م .

٢ - التقليد الموسيقى العربي الكلاسيكي القديم (٦٣٢ - ٨٥٠ م)

٣ - إحياء التقاليد الموسيقية العربية القديمة في بغداد وقرطبة (٨٢ -

١٢٥٨ ، ١٤٩٢ م)

٤ - عصر الانحطاط (القرن ١٣ - ١٩)

٥ - عصر النهضة والتحرر من الأتراك في القرن التاسع عشر

٦ - القرن العشرين فساد الموسيقى العربية

Habib Hassan Tauma Die Musik der Araber Wilhelmshaven,
1975

ونحن نرى أن المنهج التاريخي الذي سار عليه فارمر في كتابه (تاريخ الموسيقى العربية . لندن ١٩٢٩م) هو الأصوب ، حيث إنه لا يمكن فصل الموسيقى عن تاريخ شعبها وتاريخ حضارة العصر لذلك الشعب ؛ والسبب في ذلك هو أن الموسيقى تعيش وتتطور ويقع عليها ما يقع على مسيرة تاريخ الشعب من عوامل النهضة والتوسع والانتشار ، وكذلك الجمود والتأخر والانحطاط والتأثير والتأثر والتلاقح مع حضارات الشعوب الأخرى

مصادر تاريخ الموسيقى العربية

تعتمد كتابة تاريخ الموسيقى العربية على عدة موارد أو مصادر يتبهل منها المؤرخ المادة الأولى والرئيسة ، وهذه المصادر كما يلي

١ - الآثار العربية الإسلامية

٢ - المخطوطات الموسيقية

٣ - الكتب التراثية غير الموسيقية

٤ - الآلات الموسيقية القديمة

٥ - البحوث الحديثة

١ - الآثار العربية الإسلامية :

نصت الفقرة (هـ) من المادة الأولى من قانون الآثار العراقي رقم ١٦٤ لسنة ١٩٧٥م على تعريف الآثار بالنص التالي

« الآثار هي الأموال المنقولة وغير المنقولة التي بناها أو صنعها أو أنتجها أو نحتها أو كتبها أو رسمها أو صورها الإنسان إذا كان عمرها مائتي سنة أو يزيد)

إن الآثار التي خلفتها أقوام الحضارات القديمة في أقطار العالم العربى وغيره، هي فى الواقع المادة الأولى والمصدر الأم المعول عليه فى كتابة تاريخ الموسيقى لقد زودتنا الآثار من خزف ورسوم جدارية ومنمنمات ومسكوكات وتحف معدنية وخشبية وعاجية وغير ذلك بمعلومات قيمة تتعلق بالحياة الموسيقية عند العرب خلال عصور تاريخهم الطويل وبواسطة الرسوم والنقوش المنحوتة على هذه الآثار أصبحنا نعرف على سبيل المثال ما يلي

١ - صنف الآلة الموسيقية ؛ أى هل هي من الآلات الوترية أو الإيقاعية أو الهوائية ؟ إن الآثار العربية المنتشرة فى متاحف العالم قد أثبتت أن العرب قد استعملوا مختلف صنوف وأنواع الآلات الموسيقية مثل العود والسنطور والقانون

والجوزة والجنك والطليل والنقارة والدنبك (الدربوكة) والدف والرق والصنوج المعدنية (الجنجانات أو الكوسات) والأجراس والخرخاشات (المخشخشات) والنای والبوق (النفير) والشعبية وغيرها

٢ - شكل الآلة الموسيقية وتطورها عبر العصور المختلفة

٣ - كيفية مسك الآلة الموسيقية وطريقة العزف عليها ؛ أى هل يتم العزف بواسطة الأصبع أم الريشة (المضرب) أم القوس ؟

٤ - تركيب الآلة الموسيقية وأجزائها إن الآثار الموسيقية من العصر الأموي والعباسي والفترة المظلمة قد قدمت الدليل الواضح الذى يثبت أن آلة العود وتركيبها من أجزاء مختلفة ، لا تختلف عما هو موجود فى العود الحالى من حيث الصندوق الصوتى ، والعنق ، والملاوى (المفاتيح) ، والشمسية (الطرة)، والرقمة والمشط كما أن اختلاف ألوان خشب القسم الخلفى من الصندوق الصوتى للعود نشاهدها أيضاً فى الآثار القديمة على غرار ما هو موجود فى العود الحديث .

٥ - نوع الأداء الموسيقى ؛ أى هل هو عزف منفرد أم ثنائى أم جوقة (فرقة موسيقية) ؟

٦ - جنس العازف، أى هل هو رجل أم امرأة ؟

٧ - الأماكن التى تقدم فيها الموسيقى ، مثل ساحة القتال والطرق والمجالس الخاصة فى البيوت

٨ - المناسبات العامة والخاصة التى قدمت فيها الموسيقى ، مثل : استقبال الحجاج العائدين من مكة ، أو توديعهم عند سفرهم إلى بيت الله ، أو الرقص الدينى ، ولعب الشطرنج أو الاشتراك فى المعارك والقتال

٩ - أثر العرب على أوروبا وغيرها فى مجال الموسيقى فإن نظرة سريعة على الآثار والقطع الفنية الأوربية والأسبوية تثبت للعالم اقتباسهم للعديد من الآلات الموسيقية العربية باختلاف أصنافها ، وكذلك اقتباس أوروبا للاسم العربى للآلات الموسيقية ، كما أن اقتباس أوروبا من العرب قد شمل أيضاً القوس الموسيقى

وأشكال الفتحاح الصوتية فى الآلات الوترية

إن الكتب العربية الحديثة الخاصة بتاريخ الموسيقى قد جاءت خالية من الاعتماد على الآثار الموسيقية ، حيث لا نجد فى هذه الكتب الصور الفوتوغرافية أو الرسوم التخطيطية لما يتعلق بالآلات الموسيقية والحياة الموسيقية عند العرب عبر العصور التاريخية المختلفة . ونذكر على سبيل المثال الكتب التالية :

١- الدكتور عبد الرحمن على الحجى : الموسيقى الأندلسية ، بيروت ١٩٦٩م .

٢- سليم الحلو تاريخ الموسيقى الشرقية ، بيروت ١٩٧٥م .

٣- دكتور محمد محمود سامى حافظ تاريخ الموسيقى والغناء العربى ، القاهرة ١٩٧١م .

٤- مجدى العقيلى السماع عند العرب ، دمشق ١٩٧٦م .

٢- المخطوطات الموسيقية :

وضع علماء الموسيقى من العرب وغير العرب فى العصر العباسى والفترة المظلمة - أمثال فيلسوف العرب الكندى (المتوفى ٨٧٤م) ، و الفارابى (المتوفى ٩٥٠م) ، وابن سينا (المتوفى ١٠٣٧م) ، وابن المنجم (المتوفى ٩١٢م) ، والمفضل ابن سلمة (المتوفى ٩٠٢م) ، وابن زيلة (المتوفى ١٠٤٨م) ، والأرموى البغدادي (المتوفى ١٢٩٤م) ، والمراغى (المتوفى ١٤٣٤م) ، واللاذقى (المتوفى ١٤٤٥م) ، وآخرون - مصنفات قيمة عاجلت علم أصول الموسيقى والغناء ، وخلفوا لنا مكتبة عربية ضمت مختلف الكتب والرسائل فى : الصوت ، والنغم والإيقاع ، والآلات الموسيقية ، وصناعة التأليف ، والغناء والمغنين ، وصناعة الموسيقى العملية على حد تعبير الفارابى ، أو مباشرة العمل على حد تعبير الأرموى . ولم يصل إلينا من هذه المخطوطات الموسيقية العربية العائدة للعصر العباسى والقسم الأول من الفترة المظلمة إلا العدد القليل الموزع بين مكتبات ومتاحف دول عديدة فى العالم ، علما بأن ما تم تحقيقه وطبعه فى العصر الحديث هو عدد قليل جداً

لقد قام بعض الباحثين أمثال الإنكليزى فارمر والعراقى زكريا يوسف وعبد

الحميد العلوجي وأسامة ناصر النقشبندی والإسرائيلي شيلواح بعملية مسح وإحصاء للمخطوطات العربية في الموسيقى والسماع والغناء، وقف في الطليعة الباحث الأسكتلندي فارمر (١٧ / ١ / ١٨٨٢ - ٣ / ١٢ / ١٩٦٥م) في كتابه: (مصادر الموسيقى العربية ، أسكتلندة ١٩٤م ، ترجمة دكتور حسين نصار ١٩٥٧م). وقبل هذا كان فارمر قد نشر ما يلي

١ - المخطوطات الموسيقية العربية في المكتبة البودلية ، مجلة الجمعية الآسيوية الملكية ١٩٢٥م ، الجزء الرابع ص ٦٣٩ - ٦٥٤

٢ - المخطوطات الموسيقية العربية في المكتبة البودلية ، لندن ١٩٢٥م

٣ - التعريف ببعض المخطوطات الموسيقية ، مجلة الجمعية الآسيوية الملكية ، الجزء الأول ص ٩١ - ٩٣

وفي طريق فارمر سار بعد ذلك المرحوم زكريا يوسف في مجموعته (المخطوطات الموسيقية العربية في العالم) ، وقد صدر منها

١ - مخطوطات إيران ، بغداد ١٩٦٦م

٢ - مخطوطات أقطار المغرب العربي ، بغداد ١٩٦٧م

٣ - مخطوطات الهند وباكستان وأفغانستان ، بغداد ١٩٦٧م

وبعده عبد الحميد العلوجي في كتابه (رائد الموسيقى العربية ، بغداد ١٩٧٤م). ثم أسامة ناصر النقشبندی في كتابه: (مخطوطات الموسيقى والغناء والسماع في مكتبة المتحف العراقي ، بغداد ١٩٧٩م).

إن أوربا قد قامت - والحق يقال - بالبدء بحركة إحياء المخطوطات الموسيقية العربية منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر ، حيث قام الباحثون فيها بترجمة ونشر بعض المخطوطات الموسيقية وغيرها إلى اللغات الأوربية مثل: الإنكليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والهولندية ، واستمرت ترجمة الأوربيين للمخطوطات الموسيقية العربية في القرن العشرين كذلك

وهذه هى المخطوطات الموسيقية العربية التى تم تحقيقها وطبعها ، وذلك حسب تسلسل تاريخ مؤلفها
الكندى :

- ١- رسالة الكندى فى أجزاء خبرية فى الموسيقى ، تحقيق وشرح وتعليق: دكتور محمود أحمد الحفنى، القاهرة ١٩٥٩م
- ٢- رسالة فى خبر صناعة التأليف ، تحقيق وشرح وتعليق: زكريا يوسف ، مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٢م
- ٣- كتاب المصونات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة أوتار ، تحقيق وشرح وتعليق زكريا يوسف ، مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٢م.
- ٤- مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصناعة العود ، تحقيق وشرح وتعليق: زكريا يوسف ، مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٢م.
- ٥- الرسالة الكبرى فى التأليف، أو الكتاب الأعظم فى التأليف ، تحقيق وشرح وتعليق زكريا يوسف ، مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٢م.
- ٦- رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى ، تحقيق وشرح وتعليق زكريا يوسف ، مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٢م.
- ٧- رسالة الكندى فى اللحن والنغم ، تحقيق زكريا يوسف ، ملحق ثان لكتاب مؤلفات الكندى الموسيقية ، بغداد ١٩٦٥م.
- ٨ - رسالة الكندى فى خبر صناعة التأليف ، تحقيق وشرح وتعليق وترجمه إلى الإنكليزية: يوسف شوقى ، القاهرة ١٩٦٩م

أبو طالب المفضل بن سلمة :

- ٩- كتاب الملاحى وأسمائها ، تحقيق وشرح :صادق محمود الجميلى ، مجلة المورد العراقية ، المجلد الثالث عشر ، العدد (٤) لسنة ١٩٨٤م، ص ٥ - ٦٢
ابن المنجم :

- ١ - كتاب النغم ليحيى بن على بن يحيى المنجم، تحقيق وتعليق: محمد بهجة

الأثرى ، مجلة المجمع العلمى العراقى ، السنة الأولى ١٩٥٠م، ص ١١٤ -
١٢٤

- ١١- رسالة ابن المنجم فى الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، القاهرة ١٩٦٤م.
١٢- رسالة ابن المنجم فى الموسيقى وكشف رموز كتاب الأغانى ، تحقيق وشرح
وتعليق الدكتور يوسف شوقى ، القاهرة ١٩٧٦م
الفارابى :

- ١٣- كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة مراجعة
وتصدير دكتور محمود أحمد الحفنى ، القاهرة ١٩٦٧م
ابن سينا :

- ١٤- الشفاء الرياضيات (٣) ، جوامع علم الموسيقى ، تحقيق: زكريا يوسف ،
تصدير ومراجعة :دكتور أحمد فؤاد الأهوانى ودكتور محمود أحمد الحفنى
القاهرة ١٩٥٦م
ابن زيلة :

- ١٥- الكافى فى الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٦٤م
إخوان الصفا وخلان الوفا :

- ١٦- رسائل إخوان الصفا ، الرسالة الخامسة من القسم الرياضى فى الموسيقى ،
دار صادر ، بيروت ١٩٥٧م ، ص ١٨٣ - ٢٤١
صفى الدين الأرموى البغدادى:

- ١٧- كتاب الأدوار ، شرح وتحقيق: الحاج هاشم محمد الرجب ، بيروت
١٩٨٠م

- ١٨- الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية ، شرح وتحقيق: الحاج هاشم محمد
الرجب ، دار الرشيد ١٩٨٢م
الحسن بن أحمد بن على الكاتب:

- ١٩- كمال أدب الغناء ، تحقيق زكريا يوسف بمجلة المورد العراقية ، المجلد

- الثاني، العدد الثاني لسنة ١٩٧٣م ، ص ١١ - ١٥٤
- ٢- كمال أدب الغناء ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة: دكتور محمود أحمد الحنفى ، القاهرة ١٩٧٥م
- محمد بن عبد الحميد اللاذقى
- ٢١- الرسالة الفتحية فى الموسيقى ، شرح وتحقيق: الحاج هاشم محمد الرجب ، الكويت ١٩٨٦م
- المسلم الموصلى :
- ٢٢- الدر النقى فى فن علم الموسيقى ، تحقيق: الشيخ جلال الحنفى ، بغداد ١٩٦٤م.
- ومن المخطوطات الموسيقية العربية التى لم تحقق بعد نذكر على سبيل المثال ما يلى
- الرجانى الحنفى :
- ١ - شرح مولانا مبارك شاه ، كتبت سنة ١٠٧٣ هـ / ١٦٦٣ م .
- اللاذقى :
- ٢ - زين الألحان فى علم التأليف والألحان ، فى دار الكتب المصرية بالقاهرة رقم (٣٤٥ فج)
- الصفدى الشافعى :
- ٣ - رسالة فى الموسيقى ، كتبت سنة ١٢٢٦ هـ / ١٨١١ م ، مكتبة برلين
- الشروانى :
- ٤ - رسالة فى الموسيقى ، كتبت سنة ١٠٧٣ هـ / ١٦٦٣ م ، مكتبة المتحف البريطانى
- ابن الطحان :
- ٥ - حاوى الفنون وسلوة المحزون ، تحقيق: زكريا يوسف ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد (لم تطبع بعد)

مجهول :

٦ - كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب ، القرن الثامن الهجرى ،
إستانبول ، خزانة طوب قابو سراى رقم (٣٤٦٥)

المقدسى :

٧ - تشنيف الأسماع بأحكام السماع ، كتبت سنة ١١٣ هـ ، مكتبة المتحف
العراقى ، دار صدام للمخطوطات

ابن زغدان التونسى

٨ - قرع الأسماع برخص السماع ، كتبت سنة ١١٨٠ هـ / ١٧٦٦ م ، دار صدام
للمخطوطات رقم (١٠٢٧٤ / ٣)

جمال الدين الحضرمى :

٩ - متعة الأسماع بأحكام السماع ، كتبت سنة ١١٨٠ هـ / ١٧٦٦ م ، دار صدام
للمخطوطات رقم (١٠٢٧٤ / ١)

ابن النصحان:

١٠ - منظومة فى الألحان ، مكتبة لاله لى فى إستانبول رقم (١٨٣٢) ، دار
صدام للمخطوطات رقم (٩٤٢٨ / ٣)

مجهول:

١١ - الميزان فى علم الأدوار والأوزان، دار صدام للمخطوطات رقم (٢ / ٢٢٧٦) .

هذا ، وهناك العديد من المخطوطات الموسيقية العربية التى وردت أسماؤها
وأسماء مؤلفيها فى الكتب التراثية مثل : (الفهرست) لابن النديم ، و (عيون
الأنباء فى طبقات الأطباء) لابن أبى أصيبعة ، و (تاريخ الحكماء) للقفطى ، إلا
أنها قد فقدت ولم تصل إلى العصر الحديث

٣- الكتب التراثية غير الموسيقية :

تضمنت الكتب التراثية فى الأدب العربى معلومات مفيدة حول التراث
الموسيقى العربى ، ويتصدر هذه الكتب كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهاني

(المتوفى ٣٥٦ هـ / ٩٦٦ م) حيث يجد المرء فيه تثبيت الأصوات المائة التمر
اختارها المغنون للخليفة هارون الرشيد (١٧٠ - ١٩٣ هـ / ٧٨٩ - ٨٠٨ م) . مع
ذكر مصطلحات موسيقية تخص الاوزان والألحان ، فنراه مثلاً يورد أبياتا لعمر بن
أبى ربيعة ويقول حولها ما يلى « الغناء لإبراهيم ، خفيف الثقيل بالسبابة فى
مجرى البنصر »

وفى رسائل الجاحظ (المتوفى ٢٥٥ هـ) نجد فى طبقات المغنين ، ورسالته
فى القيان أسماء المشاهير من الموسيقيين العرب وأساليب غنائهم

كما تناول أبو العلاء المعرى (المتوفى ٤٤٩ هـ) فى رسائله الغناء والمغنين

وأوردت الكتب التالية معلومات مختلفة حول الآلات الموسيقية والموسيقى
والغناء: كتاب ألف ليلة وليلة (القرن العاشر من العصر العباسى) ، المقامات
للحريرى (المتوفى ٥١٦ هـ) ، والعقد الفريد لابن عبد ربه (المتوفى ٣٢٨ هـ)
وصبح الأعشى للقلقشندي (المتوفى ٨٢١ هـ) ، وحلبة الكميت للنواجى (المتوفى
٨٤٩ هـ) ، والإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى (المتوفى ٨٤٩ هـ) ،
والموشى فى الظرف والظرفاء للوشاء (المتوفى ٣٢٥ هـ) ، ونهاية الأرب للنويرى
(المتوفى ٧٣٣ هـ)

هذا ونرى أن بعض الكتب التراثية فى التاريخ والجغرافيا هى الأخرى قد
احتوت على معلومات تخص الموسيقى والغناء عند العرب ، نذكر منها على سبيل
المثال: مروج الذهب للمسعودى ، وكتاب آثار البلاد للقزوينى ، ومسالك الأبصار
لابن فضل الله العمري ، وزبدة كشف الممالك لابن شاهين الظاهري ، وكتاب
نفح الطيب للمقرئ ، والمخصص لابن سيده

ومن الكتب الموسوعية التراثية التى زودتنا بمعلومات حول الآلات الموسيقية
والغناء كتاب الفهرست لابن النديم ، وكتاب المقابسات لأبى حيان التوحيدى ،
وكتاب مفاتيح العلوم للخوارزمي ، ورسائل إخوان الصفا وخلان الوفا
٤ - الآلات الموسيقية القديمة :

تزودنا الآلات الموسيقية الأصلية القديمة بمعلومات قيمة حول صنف الآلة

وشكلها والمواد المصنوعة منها وقياساتها إن طبيعة المواد المصنوعة منها الآلات الموسيقية ومنها الخشب أو القصص أو المعادن والمصران بالنسبة للأوتار هي السبب فى تلف وتكرس وفقدان هذه الآلات

لهذا السبب فإن ما عثر عليه من آلات موسيقية قديمة هو قليل جداً بالنسبة لما عثر عليه من أنواع مختلفة من الآثار المنحوتة والمنقوشة برسوم ومشاهد الحياة الموسيقية من عزف على أنواع مختلفة من الآلات من قبل عازف منفرد أو ثنائى أو فرقة موسيقية، وما إذا كان العزف من قبل رجل أو امرأة إلى غير ذلك من المعلومات حول الموسيقى والغناء فى المناسبات العامة والخاصة

٥ - البحوث الحديثة :

إن البحث والتأليف حول تاريخ الموسيقى العربية فى العصر الحديث قد بدأ فى أوروبا منذ القرن الثامن عشر ؛ لهذا فإن معالجتنا لهذا الموضوع ستقسم إلى قسمين : أوروبا أولاً ثم العالم العربى
أولاً : أوروبا :

فى سنة ١٧٨٧م صدر للإسباني أندريه كتاب : (رسائل فى موسيقى العرب). وفى القرن التاسع عشر نشط المستشرقون فى البحث والترجمة والتحقيق والنشر فى اللغات الإنكليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والهولندية ، ونذكر على سبيل المثال ما يلى

- ١ - إيلي سميث رسالة فى الموسيقى العربية ، ١٨٤٧م
- ٢ - لاند فى السلم الموسيقى العربى ، أمستردام ١٨٨٠م
- ٣ - لاند نظرات فى أوائل تطور الموسيقى العربية ، ١٨٨٠م .
- ٤ - لاند محاولات فى التدوين والمقام الموسيقى العربى فى العصور الوسطى، ليزج ١٨٨٦م
- ٥ - لاند أبحاث فى تاريخ السلم الموسيقى العربى، ليدن ١٨٨٣م .
- ٦ - لاند تحقيق التدوين الموسيقى عند العرب والفرس ، ١٨٩٥م

٧ - بارييه دومينار: إبراهيم بن المهدي ، دراسة حول ثلاثة موسيقيين عرب ،
باريس ١٨٨٤م

٨ - كارادوفو بحث في الصلوات الموسيقية ، أو رسالة شرف الدين المؤمن
البغدادي ، ١٨٩١م

٩ - سلفادور - دانيال فرانيسكو الموسيقى والآلات الموسيقية عند العرب ،
لندن ١٩١٤م .

هذا ، وقد توجت البحوث وحركة التأليف والنشر الأوربية حول تاريخ
الموسيقى العربية ببحوث وكتب العالم الأسكتلندي فارمر الذي سيظل إنتاجه
العلمي حول الموسيقى العربية المرجع الأول لكل من يبحث ويكتب في هذا
الموضوع

وإليك عناوين بحوثه

- التأثير العربي في موسيقى غرب السودان مع الإشارة إلى الجاز الحديث ،
١٩٢٤م

- أدلة على التأثير العربي في نظرية الموسيقى ، ١٩٢٥م

- التأثير العربي في نظرية الموسيقى

- آلات موسيقية بيزنطية من القرن التاسع

- المخطوطات الموسيقية العربية في المكتبة البودلية

- حقائق عن التأثير الموسيقي العربي

- التأثير الروحي للموسيقى من مصادر عربية

- التعريف ببعض المخطوطات الموسيقية

- تطور الطنبور أو الباندور

- الترجمات العربية لكتابات الإغريق في نظرية الموسيقى

- منشأ العود العربي والربابة

- دراسات في الآلات الموسيقية الشرقية

- سناطير العصور الوسطى فى الشرق
- منشأ الشقرة
- أكتا أرغن من الشرق
- آلة موسيقية من شمال إفريقيا
- آلات موسيقية من القرن التاسع الميلادى
- مذكرة عن المزمار والنأى
- آلات موسيقية مكية
- أرغن الأقدمين من المصادر الشرقية العبرية والسريانية والعربية
- معلم عود عربى قديم
- التأثير الموسيقى المتبادل بين الشرقين الأقصى والأوسط
- مزيد من الكتابة العربية اللاتينية فى الموسيقى
- كتابات الفارابى المترجمة إلى اللاتينية
- سلم العود عند ابن سينا
- هل كان لكل من العود العربى والفارسى دساتين ؟
- تركيب العود العربى والعود الفارسى فى العصور الوسطى
- الجوهرة الغالية وهو كتاب الياقوتة الثانية من العقد الفريد لابن عبد ربه
- دين اليهود للكتاب العرب فى الموسيقى
- موسيقى الصوفية والدرأويش
- الموسيقى الإسلامية
- أسماء الأصوات فى كتاب الأغانى الكبير .
- المقامات العربية القديمة
- وإضافة إلى ما نشره فارمر نذكر أيضا بحوث الأوربيين الآخرين

- بوزه عناصر عربية فى الموسيقى الشعبية لجنوب إسبانيا ، ١٩٧٥م
- هيكمان موسيقى المنطقة العربية الإسلامية ، ليدن ١٩٧٠م
- راندل: الفارابى ودور الموسيقى العربية النظرية فى العصور الوسطى اللاتينية.
- راينرت مشكلة الكوما الفيثاغورية فى نظرية الموسيقى العربية
- رييرا الموسيقى فى بلاد العرب القديمة وإسبانيا ١٩٧٠م
- روبسون الآلات الموسيقية العربية القديمة ، كلاسكو ١٩٣٨م
- هانس أوشس منطقة الحضارة العربية - الفارسية فى كتاب: الموسيقى خارج أوروبا ، الجزء الأول ، ١٩٨٧م
- كما اتجهت الجامعات الأوربية والأمريكية إلى وضع أطروحات دكتوراه ، تتناول مواضيع مختلفة فى الموسيقى العربية ، نذكر منها على سبيل المثال ما يلى - وذلك حسب تسلسل تاريخ صدورها
- أطروحات دكتوراه :
- مولر حول موسيقى الشعوب الإسلامية ، ١٩٢٠م
- س الخولى دور الموسيقى فى الحضارة الإسلامية ، أدنبرة ١٩٥٤م
- آكل دراسات فى التاريخ الاجتماعى لعصر الأمويين على ضوء كتاب الأغاني ، لندن ١٩٦٠م
- نويباور الموسيقيون فى قصور العباسيين القدامى ، فرانكفورت ١٩٦٥م
- أورانسى الخطوط اللحنية ومصطلح المقام فى الموسيقى الفنية التقليدية التركية ، من القرن الخامس عشر لغاية القرن التاسع عشر ، ميونخ ١٩٦٢م.
- حبيب حسن توما مقام البياتى فى التقاسيم العربية ، برلين ١٩٦٨م
- لويزا لمياء الفاروقى طبيعة الفن الموسيقى للحضارة الإسلامية ، نيويورك ١٩٧٤م.
- ليبرتى مانيك: السلم الموسيقى العربى فى العصور الوسطى ، برلين ١٩٦٩م.

بركوكون نظريات التأثير العربى فى الموسيقى الاوربية للعصور الوسطى،
١٩٧٦م.

شتيكلباور المغنيات فى البلاط العباسى فى زمن الخليفة المتوكل ، فيينا
١٩٧٥م

فيكنر الأبوزية والموال دراسة عن الصبغة اللغوية والموسيقية فى الغناء
الشعبى لجنوب العراق ، برلين ١٩٨٢م

هذا ، وتمتاز دراسات وبحوث وكتب الباحثين الأوربيين والأمريكان بالإلمام
الواسع والمعالجة العلمية العميقة والتحليل الممتاز
ثانيا : العالم العربى :

إن الكتب العربية الحديثة التى عاجلت تاريخ الموسيقى العربية تمتلئ بالأمور
السلبية التالية

- ١ - عدم اعتمادها على الآثار الموسيقية
- ٢ - عدم اعتمادها على المخطوطات الموسيقية العربية وما فيها من تراث علمى
أصيل، خاصة فى موضوع السلم الموسيقى العربى والإيقاع والآلات
الموسيقية
- ٣ - طغيان السرد التاريخى الصرف الخاص بأخبار وتاريخ حياة المغنين
والمغنيات عبر العصور المختلفة
- ٤ - اعتمادها على كتب وبحوث أوربية قديمة تنقل عنها ، مما لا يمثل مستوى
البحث العلمى الحديث السائد فى الوقت الحاضر .
- ٥ - احتوائها على معلومات خاطئة من الناحية الأثرية والتاريخية الخاصة
بالموسيقى
- ٦ - احتوائها على آراء وأفكار شعوبية ضد تراث العرب الموسيقى وبدون أدلة
وأسانيد كافية أو مقنعة ؛ حيث إنها قد صورت الموسيقى العربية
وجعلتها فارسية بالدرجة الأولى أو يونانية فى أصولها وسلمها الموسيقى
وإيقاعاتها وآلاتها رغم أن الشواهد الأثرية تنفى وتبطل ذلك

٧ - خلو بعضها من الأمانة العلمية وقيامها بسرقة جهود الآخرين العلمية.

ونذكر على سبيل المثال اللبنانية دكتورة منى سنجدار شعراني في كتابها (تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها ، بيروت ١٩٨٧م). حيث نقلت نقلاً حرفياً جميع كتاباتي حول الآلات الموسيقية التي نشرتها في أعداد متواصلة وكثيرة في مجلة (القيثارة) العراقية تحت عنوان: (قاموس الآلات الموسيقية) حسب تسلسل الحروف الأبجدية لأسماء الآلات دون إشارتها إلى هذا المصدر

أما الكتب التي تنطبق عليها إحدى أو بعض النقاط السلبية المذكورة ، فهي :

١ - عباس الغزاوي: الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان، ١٩٥١م

٢ - أحمد تيمور باشا الموسيقى والغناء عند العرب ، ١٩٦٣م

٣ - عبد الكريم العلاف الطرب عند العرب، ١٩٦٥م

٤ - عبد الرحمن على الحجى تاريخ الموسيقى الأندلسية ، ١٩٦٩م

٥ - دكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ١٩٧١م

٦ - مجدى العقيلي السماع عند العرب ، ١٩٧٦م

٧ - الدكتور محمد محمود سامى حافظ تاريخ الموسيقى والغناء العربى ، ١٩٧١م.

٨ - الدكتور محمد محمود سامى حافظ موسيقى الشعوب ، ١٩٧٨م.

٩ - سليم الحللو تاريخ الموسيقى الشرقية ، ١٩٧٥م

١ - دكتور منى سنجدار شعراني: تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها ، ١٩٨٧م.

١١ - سيمون جارجى: الموسيقى العربية ، ترجمة: جمال الخياط ، ١٩٨٩م.

وفى الأخير نود أن نوضح للقارئ الكريم أننا سنذكر عناوين البحوث والكتب وأطروحات الدكتوراه الأوربية والأمريكية فى ملحق رقم (١) فى نهاية هذا القسم.

المصطلحات العربية القديمة فى الموسيقى

فى المصنفات العربية التراثية فى الموسيقى والغناء يجد المرء مصطلحات موسيقية عربية عديدة علمية عميقة ودقيقة لقد ابتعد العرب فى العصر الحديث عن استعمالها؛ لهذا آلت هذه المصطلحات إلى زاوية النسيان والرقاد فى جوف المخطوطات الموسيقية إن غزارة ودقة المصطلحات الموسيقية العربية القديمة تثبت ولا شك القوة الإبداعية والفنية والعلمية عند العرب القدامى فى الموسيقى والغناء. وهى تثبت كذلك الإنجاز اللغوى الفنى الكبير الذى خلفوه للأجيال القادمة.

إن الجهل بهذه المصطلحات القديمة وإبقائها فى جنح الظلام دون تسليط الأنوار الكاشفة عليها هو تنكر من عرب اليوم لتراثهم الموسيقى اللغوى ، كما أن هذا الحال قد جعل العرب عالة على أوروبا وتركيا وإيران حيث أخذوا منها العديد من المصطلحات الموسيقية وأدخلوها إلى اللغة العربية ، كما لو كانت اللغة العربية لغة فقيرة معدمة فى الموسيقى ، وحاشاها أن تكون إن ابتعاد العرب عن مصطلحاتهم الموسيقية القديمة لا يزيل عنها أبداً ما تمتاز به من دقة وجودة وعمق وغزارة

إن فهم واستعمال المصطلحات الموسيقية العربية القديمة هو المنطلق الذى يجب أن تنطلق منه مهمة ورسالة كتابة وتدريس مادة تاريخ الموسيقى العربية ، خاصة بعد أن استغل أعداء العرب والمغرضون وجود كلمات أعجمية موسيقية فى اللغة العربية ، دخلت إليها عن طريق السيطرة والاحتلال ؛ وإليك مختارات من المصطلحات العربية القديمة راجين من المجمع العربى للموسيقى أن يتولى مهمة دراسة وتعميم استعمال المصطلحات التراثية فى أقطار العالم العربى
البعد :

هو مجموع نغمتين مختلفتين فى الحدة والثقل ، وقد يسمى (المدة) إشارة إلى أن البعد بين النغمتين هو فرق تمديد الأثقل صوتاً من تمديد التى تليها أو هو

مسافة متخللة بين وترى النغمتين المختلفتين بالحدة والثقل

البعد الطينى :

هو المسافة الصوتية الكاملة عند العرب وهى التى تسمى عند الإفرنج (تون).
وهى حبس تسع الوتر واهتزاز ثمانية أتساعه، ونسبته كل وثمانى أى : $(\frac{9}{8})$. إن
سبب تسميته بالطينى هو لتشابه نغمته بطنين الذباب عند الذوق السليم وقد
قال بذلك اللاذقى فى مخطوطته (الرسالة الفتحة فى الموسيقى)
بعد ذى الأربع :

هو الذى يشتمل على أربع نغمات محصورة بينها ثلاثة أبعاد ، وحبس ربع
الوتر واهتزاز ثلاثة أرباعه، ونسبته كل وثلاث $(\frac{4}{3})$ ، ويطلق عليه الجنس
والكلمة الأجنبية المستعملة اليوم فى الأقطار العربية هى : (التراكورد)
بعد ذى الخمس :

وهو الذى يشتمل على خمس نغمات محصورة بينها أربعة أبعاد ، وهو حبس
ثلث الوتر واهتزاز ثلثيه ، ونسبته كل ونصف $(\frac{3}{2})$)
بعد ذى الكل :

وهو الذى يشتمل على جميع نغمات مدار الألحان وحبس نصف الوتر
واهتزاز نصفه الآخر ، ونسبته نسبة الضعف $(\frac{2}{1})$ ، وهو الديوان الموسيقى أو ما
يسمى بالأجنبية (أوكتاف) وهو (بعد ذى الكل) أو البعد الكامل عبارة عن
درجات صوتية يعلو بعضها بعضا فتزداد كل درجة حدة عن سابقتها وتختلف فى
عدد ذبذباتها ؛ أى تردد صوتها فى الهواء فى الثانية الواحدة من الدقيقة
بعد ذى الكل مرتين :

وهو الذى يشتمل على جميع مدار الألحان مع نظائرها ، وهو حبس ثلاثة
أرباع الوتر واهتزاز ربعه ، ونسبته نسبة الأربعة أضعاف $(\frac{4}{1})$) وهو ديوانان
(أوكتافان) ، ويسمى الجمع الكامل أو الجمع التام ، وذلك لاشتماله على جميع

نغمات مدار الألحان مع جواباتها

الدساتين :

الدساتين أو الدستانات مفرداتها دستان ، وهو لفظ فارسي يقابله في اللغة العربية عَتَبَ (بفتح العين والتاء) . والدساتين علامات توضع على سواعد الآلات ذوات الأوتار ليستدل بها على مخارج النغم من أجزاء الوتر

الاصطحاب :

الاصطحاب هو تسوية الأوتار أى نصبها أو دوزنتها

المثلث :

المثلث على وزن مطلب (بفتح الميم واللام) ، وهو اسم الوتر الثانى من الأعلى

المثنى :

المثنى على وزن مبنى ، وهو اسم الوتر الثالث من الأعلى

مطلق الوتر

وهو العزف على الوتر بدون جس

النغمة :

وهى الصوت الذى يلبث زمنا محدوداً على حدته وثقله ، وهى تدل على صوت واحد مستمر دون الانتقال إلى سواء من الأصوات فإن كل لفظة من الألفاظ الواردة فى السلم العربى - أى فى المقام اللحنى - هى اسم لنغمة - أى لصوت واحد

حدة النغمة :

هى جواب النغمة

ثقل النغمة :

ثقل النغمة أى قرار النغمة

النقرة :

النقرة هى مدة زمنية يسمع من خلالها صوت ، سواء كان صادراً من الحنجرة أو من الآلات الوترية أو النفخية أو القرعية التى تحدد الزمن النقرة الساكنة :

هى التى تعقبها وقفة

النقرة المتحركة :

هى النقرة التى لا تعقبها وقفة

الحروف الجسبية :

هى التى لا يمكن أن يزداد على مستحقها من الزمان ، وهى عشرة الباء والتاء والجيم والذال والطاء والقاف والكاف واللام والميم والنون الحروف التسريبيه :

وهى التى يمكن أن تمد ، وهى بقية الحروف

السجاج :

السجاج هو الصوت الغليظ ، أى نغمة الطرف الاثقل لذى الكل ، أى أول نغمة الديوان (الأوكتاف) ، وفى الوقت الحاضر يطلق على السجاج الأعظم نغمة (القرار) وعلى الصباح الأعظم نغمة (الجواب) الصباح :

هو نغمة الطرف الأحده لذى الكل ؛ أى آخر نغمة الديوان (الأوكتاف)

الأجناس :

جمع جنس والأجناس فى الموسيقى تسمية عامة تشمل على الأخص متواليات النغم المتجانسة بالأربعة حدود، وتشمل أيضاً أجناس الأصول فى أدوار الإيقاعات . والجنس كما يسميه العرب هو عبارة عن بعد بالأربع ، أى أنه يتألف من أربعة أصوات تنحصر بينها ثلاث مسافات مجموعها مسافتان كاملتان ونصف المسافة

و(الجنس) هو القسم الأول (الأدنى) من المقام ، (والفرع) هو القسم الأعلى وبنضمام الجنس والفرع يسمى جمعا ، وهذا (الجمع) هو عبارة عن ديوان لحنى أساسى كامل ذو ثمانية أصوات وكان للجنس قديماً ثلاثة أنواع يختلف كل نوع منها باختلاف توزيع المسافات الصوتية المحصورة بين أصواته الأربعة ، وأول الأجناس وأشهرها هو الجنس القوى ، ويسميه الإفرنج : (دياتونيك)، ويتألف من مسافة كاملة تليها أخرى كاملة ثم نصف مسافة، هكذا $1 + 1 + \frac{1}{2}$

والجنس الثانى هو اللين، ويتألف من مسافة كاملة ثم نصفها ثم مسافة كاملة هكذا $1 + \frac{1}{2} + 1$

الجنس الثالث هو الملون ، ويتألف من نصف مسافة ثم مسافة كاملة تليها مسافة كاملة ، هكذا $1 + 1 + \frac{1}{2}$

لحن صنعة الأوتار :

وهى الأنغام الموسيقية ، وتنقسم إلى أقسام ثلاثة

الأول الطربى واللهوى والتلذذى والتنعمى والتكرمى .

الثانى المجرى ، وهو للجرأة والنجدة والبأس والإقدام

الثالث الشجوى ، وهو للبكاء والحزن والنوح والرقاد

اللحن الطينى

وهو الغناء ، وينقسم إلى ثلاثة أقسام :

الأول التسبيح والتهليل والتضرع والتخشع وهو ألينها

الثانى للطرب واللهو وهو أفخمها

الثالث للحزن والنوح وهو أشجأها .

الترنم :

هو الغناء بخفض الصوت وترجييعه

الترتيل :

هو الترسل فى اللحن بالترنم ثقلاً وحدة

الزم :

هو إطباق الشفتين وخروج الصوت من الخيشوم

الفنة :

هى صوت يخرج من الخيشوم كالزم ، غير أن الصوت يخرج بعضه من بين الشفتين وبعضه من الأنف

الشذرات :

هى الأنغام اللينة القصار الناعمة التى يردف بها آخر الجزء ، أو فيما بين الأزمنة الطوال فى خلال الأجزاء

الأسطقس :

الأسطقس جمعها أسطقسات ، وهى لفظ يونانى معناه :الأصل أو الجوهر، وأسطقسات الموسيقى هى أدق أصولها ومبادئها التى تتركز عليها مادة العلم والمعرفة بها

الدبندار :

هو الضارب على الطبل

الصرخة :

هى صوت حاد لاثب منفرد ، لا يتبعه مثله وقد يكون فى آخر اللحن بعد مقطعه ، ويكون فى الوسط أيضاً

المخلخل :

وهو العالى الحاد النغم بحلاوة وجهارة

المقعقع :

هو الذى يشبه كلام البادية بلا حلاوة

المبلبل :

هو الذى تختلف فيه النغم وتزول عن أماكنها

التفريع :

هو أن يخرج المغنى من نوع إلى نوع ويعود إليه

المباينة :

هى أن يغنى اثنان ؛ هذا المصراع الأول من البيت وهذا المصراع الثانى
الكسور الاعتيادية :

فى الكسور الاعتيادية الواردة فى المخطوطات الموسيقية يمثل الرقم المقامى طول الوتر المهتز ، والرقم البسطى يمثل طول كل الوتر، والعدد الفارق بينهما يمثل طول الوتر المحبوس، فمثلاً $\frac{4}{3}$ ويطلق عليه كل وثلاث ؛ لأن الأربعة هى كل الثلاثة وثلاثها ؛ فالأربعة تمثل طول كل الوتر ، والثلاثة تمثل طول الوتر المهتز ، والفارق بينهما وهو العدد (١) من الأربعة طول الوتر المحبوس وهو ربع الوتر
الجنس :

هو العزف بالأصابع دون المضربات لامتحان التسوية
الحث :

هو الإسراع فى الإيقاع وتخفيف أزمنة نقراته
الإدراج

هو حذف بعض نقرات الميزان تخفيفاً له
حساب الجمل على الحروف :

الحرف	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط
العدد	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
الحرف	ى	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص
العدد	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠
الحرف	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ
العدد	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠
الحرف	غ								
العدد	١٠٠٠								

فكلمة بغداد مثلاً مجموع حروفها هو ١١ ١ ، كما يلي

$$١١ = ٤ + ١ + ٤ + ١ + ٢$$

ب + غ + د + أ + د = بغداد

حساب الجمل على المراتب

آحاد:

أ	ب	ج	د	هـ
١	٢	٣	٤	٥
و	ز	ح	ط	
٦	٧	٨	٩	

عشرات:

ى	ك	ل	م	ن
١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠
س	ع	ف	ص	
٦٠	٧٠	٨٠	٩٠	

مئات:

ق	ر	ش	ت	ث
١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠
خ	ذ	ض	ظ	
٦٠	٧٠	٨٠	٩٠	

ألف:

غ

١٠

المصطلحات الأوربية

TONE	تون :
SEMITON	سمى تون :
HARMONIE	هارمونى :
TRANSITION	ترانزیشن :
LIMMA	ليما :
RHYTHM	ريثم :
وهذا المصطلح يقابله عند العرب القدامى : (الإيقاع) ، وعند الكندى مصطلح : (النسب الزمانية)	
INTERVAL	اترفال :
والمصطلح العربى القديم فى العصر العباسى وما بعده هو (البعد) الذى عرفوه بالمسافة المتخللة بين وترى النغمتين المختلفتين بالحدة والثقل	
TROMOLO	ترومولو :
وهو الترعيد الذى عرفه ابن سينا بما يلى فاما الترعيد فهو أن تشغل حق زمان النغمة بنغم متوال لا يحس فصولها ، ويعد على النغمة الواحدة المتميزة وتسمى الرعدات .	
TRILL	تريل :
هذا المصطلح يقابله عند ابن سينا (التمزيج) وهو أن يحدث نغمة على دستان بالقبض عليه ، ثم يرعد الأصبع على دستان تحته وفوقه لسمع لذلك صوتاً آخر يمازج هذا الصوت	
GLISSANDO	كليساندو :

وهو (التوصيل) عند ابن سينا الذى عرفه بقوله هو أن ينقر دستان ثم يحرك الأصبع إلى دستان فوقه أو تحته على الاتصال ، إرادة لأن يغير الصوت من حدة إلى ثقل أو ثقل إلى حدة تغيرا على الاتصال

ملحق رقم (١)
البحوث والكتب الأجنبية باللغات الأوروبية

- Boese . Arabische Elemente in der sud Espanischen Volksmusik,
in : Basler Arohiv , Neue Folge , Bd . 23 ,1975 , 231- 238.
- Hickmann Die Musik der Arabisch Islamischen Bereich, in
Handbuch der Orientalistik,Orientalische Musik, Leiden
1970.
- Randll, Al - Farabi and the role of Arabic Music Theory in the
Latin Middle Ages, in Journal of the Amrican Musicological
Society , Bd . 2 , 1976 , P. 173 - 188
- Reinert .Das Problem der Pythagorischen Kommas in denarabis-
chen Musischen Musiktheorie, in : Asiatische Studien, Bd. 33
,1979, S . 199 f.
- Ribera . Music in Ancient Arabia and Spain Standard 1929 , New
York 1970 .
- Oesch, Hans . Der arabisch - Persische Kulturbereich, in : Neuen
Handbuch der Musikwissenschaft , Bd . 9, Laaber 1987
- Müller Über die Musik der Muslimischen Völker , Dissertation ,
Erlangen 1920 .
- El - Kholy , S . A .The Function of Music in islamic Culture, Ph .
D . Dissertation University of Edinburgh 1954 .
- Akel . Studies in the Social History of the Umayyad period as re-
veald in kitab al.Aghani, Ph .D.Dissertation , University of
Lodon 1960 .

Neubauer , Musiker am Hof der fruhen Abasiden . Ph . D. Dissertation , Universität Frankfurt Main 1965 .

Oransay Melodische Linien und der Begriff Makam der traditionellen turkischen Kunstmusik Vom 15 . bis zum 19 . Jahrhundert .Ankara 1966 Ph D Dissertation , universität München 1962 .

Ḥabib Hassan Touma . Der Maqam bayati im arabischen Taqsim ! Dissertation freie Universität Berlin 1968 .

هوامش القسم الأول

- (1) Curt Sachs . Die Musik der Alten Welt . Berlin 1968 , S. 255 .
- (2) Chottin, Ls musique Arabe , in Encyclopedie de La pleiade .
Histoir de La Musique I 1960 , p . 526 - 542 .
- (٣) فارمر ما هى الموسيقى العربية ؟ ترجمة: منذر جميل حافظ ، جريدة
الجمهورية (البغدادية) العدد (٥٩٧٤) بتاريخ ١٥ / ١ / ١٩٨٦
- (4) Hickmann , Hans Die Musik der arabisch - persischen Be-
reich, in : Handbuch der Orientalistik : orientalische Musik ,
Leiden , 1970 S . 1 ff
- (5) Trautmann , fünf Jahrtausende Musikkultur im Lande der Nils
, in : Ländermonographie , Ägypten , S 364 .
- (6) Kleine Ent zyklöpädie , Musik , Leipzig 1959, S .234 F.
- (7) Oesch , Hans . Der arabisch - islamische Kulturbereich , in :
Nues Handbuch der Musikwissenschaft Bd 9
Aussereuropäische Musik , Laaber - Verlag 1987 , S.124.
- (٨) دكتور حبيب حسن توما تاريخ الموسيقى العربية ، نشرة القيثارة (البغداية)
العدد الخامس ، تموز ١٩٨٠ م ، ص ٢ - دكتور حبيب حسن توما الوضع
الحالى للبحث فى التراث الموسيقى العربى ، نشرة القيثارة (البغدادية) ٩ / ١ ،
فى ١ تشرين الأول ١٩٧٨ م ، ص ٦ - دكتور حبيب حسن توما الهوية
الموسيقية؛ أبعادها وأهميتها فى التربية الموسيقية ، نشرة القيثارة العدد (١٦) ،
١٩٨٢ م ، ص ٨ - دكتور حبيب حسن توما :موسيقى المدينة ، بيروت ١٩٩١ م ،
ص ١١ - ٥٣

(9) Habib Hassdn Touma , Die Musik der Araber. Wilhelmshaven
1975 , S . 8 ١٢

(١) أطلق الأغريق (اليونانيون) على الكتابة التي استعملها سكان العراق
القديم اسم (Assyria Grammata) : أى الكتابة الآشورية (Herodot
Iv 87) أما تسمية : (الكتابة المسمارية) فهي تسمية حديثة جاءت بعد أن
وصلت إلى أوروبا بعض الأخبار والنماذج لكتابات عثر عليها الرحالة الأجانب
فى العراق وإيران ومنهم الإيطالى بيترو ديلا فاله (Pietro della Valle) .
إن أول من أطلق تسمية الكتابة المسمارية هو الباحث الألمانى إنكلبرت كمفر
(Engelbert Kämpfer) وذلك فى نهاية القرن السابع عشر ، انظر

Friedrich ,Entzifferung verschollener Schriften und Sprachen,
Berlin 1954 .

(١١) جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ، الجزء الأول ، الطبعة
الأولى ، بيروت ١٩٦٨ م ، ص ٥٧٦

(١٢) فى سنة ١٩٤٩م نشر طه باقر فى المجلد الخامس من مجلة سومر التى
تصدرها دائرة الآثار العراقية دراسة قيمة بعنوان: (علاقات بلاد الرافدين
بجزيرة العرب) عالج فيها موضوع اسم العرب وصفة الجزيرة وأحوالها ،
وقد اعتمد عليه الدكتور جواد على كل الاعتماد فى الجزء الأول من كتابه
المذكور فى الهامش (١١) ، دون أن يشير إليه إطلاقاً خلافاً للأمانة العلمية
فى أصول البحث والتأليف

(١٣) طه باقر المصدر السابق ، ص ١٥٧

(١٤) طه باقر: المصدر السابق ، ص ١٥٦

(١٥) كان تاريخ أرميا فى حدود ٦٢٦ - ٥٨٦ ق م

(١٦) تقع مدينة الحضر على بعد ١١٠ كم إلى الجنوب الغربى من مدينة الموصل .
ومنطقتها بادية لا تتوفر فيها المياه الجارية شأن مدينة تدمر والبتراء . والحضر
عاصمة لمملكة عربية قديمة كانت تتمتع بالاستقلال الذاتى ضمن سيطرة الحكم
الفارسى .

كما تعرف بلاد مملكة الحضر باسم عربايا أى بلاد العرب وقد تجاوز عدد الكتابات الآرامية المكتشفة فى الحضر الثلاثمائة نص ، راجع: فؤاد سفر ومحمد على مصطفى: (الحضر مدينة الشمس) الصفحات ٣ ٤ - ٤١٦ وهى الكتابات التى تحمل الأرقام التالية: ٧٨ ، ٧٩ ، ١٩٣ - ١٩٩ ، ٣ ٢ ، ٢٢٣ ، ٢٣١ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ التى تذكر اسم (العرب)

(١٧) استنادا إلى الكتابات الآرامية يمكن القول أن نشوء الحضر كان منذ منتصف القرن الأول للميلاد، واستمرت لغاية سقوطها فى سنة ٢٤ للميلاد

(١٨) انظر سورة الرعد: الآية ٣٧ ، وسورة الأحقاف الآية ١٢ ، وسورة النحل الآية ٢ ١

(١٩) الهمدانى صفة جزيرة العرب ص ٤٧

(20) Gromann . Arabien . Münmchen , 1963 , S 4 .

المسلم الموسيقي العربي

السلم الموسيقى العربى

الأصوات أو النغمات فى الموسيقى هى كحروف الهجاء فى اللغات ، فكما أن كل ما يكتب فى أية لغة كانت لا يمكن أن يكون من غير حروفها ، كذلك المؤلفات الموسيقية فهى لا تخرج عن مجموعة النغمات أو الأصوات التى تتكون منها الموسيقى

وكما أن لكل أمة لغة خاصة بها ، فإن لها سلماً موسيقياً خاصاً بها تبنى عليه موسيقاها وألحانها والصلالم تختلف وتتطور باختلاف الحضارات والعصور

تكوين السلم الموسيقى

السلم الموسيقى عبارة عن سلسلة تتألف من مجموعة أصوات أساسية عددها سبعة يضاف إليها صوت ثامن ، وهذا الصوت الثامن يكون جواباً للصوت الأول ، وعلى أصوات السلم تؤلف جميع الألحان وهذه الأصوات أو النغمات الثمانية تأخذ فى تتابعها ترتيباً تدريجياً فى الصعود أو الهبوط ؛ تبدأ من أية نغمة وتنتهى بجوابها فى حالة الصعود أو بقرارها فى حالة الهبوط

وكل نغمة من نغمات السلم تسمى درجة ، والمسافة الصوتية الكائنة بين درجتين فى السلم تسمى (بعداً) . والأبعاد المحصورة بين مختلف الدرجات ليست متساوية فى مساحتها فهى كبيرة وصغيرة ، ويسمى البعد الكبير : صوت ، وبالإنكليزية : تون وهو (البعد الطينى) عند العرب القدامى ، بينما البعد الصغير كان (نصف طينى) ويسمى فى الوقت الحاضر نصف صوت ، وبالإنكليزية : سى تون

إن تقسيم السلم الموسيقى إلى نوعين من الأبعاد ، أى صوت ونصف صوت هو تقسيم خاص بالموسيقى الغربية ، كما أنه كان معروفاً فى موسيقى البابليين فى العراق القديم

أما فى السلم الموسيقى العربى فإن المسافات فيه على أربعة أنواع ، هى

(مسافة كاملة، ونصفها ، وربيعها ، وثلاثة أرباعها) أى أن المسافة الكاملة ذاتها التى عند الإفرنج تقسم إلى أربعة أرباع ويحتوى السلم على سبعة أبعاد ، خمسة منها أبعاد طينية رمزها (ط) أى صوت (تون) ، واثنان نصف طينى أى نصف صوت (سمي تون) ، كما فى الشكل الآتى

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
$\frac{1}{2}$				$\frac{1}{2}$			
ط	ط	ط	ط	ط	ط	ط	ط

کردان أوج حسينى نوى چهارگاه سيگاه دوگاه راست
دو مى لا صول فا مى رى دو

وإذا ما أمعنا النظر فى الشكل أعلاه لوجدنا أنه يتألف من جزئين متناظرين الأول (دو - فا)، والثانى: (صول - دو) وكل واحد منهما مكون من أربع نغمات تحصر بينها ثلاثة أبعاد ، وهو ما يعرف باسم الجنس . وعند العرب القدامى (بعد ذى الأربع) وبالإنكليزية: (تتراكورد). ويتألف السلم من اثنين من الأجناس يسمى أحدهما الأسفل أو الأول ، والآخر الأعلى أو الثانى كما فى الشكل التالى

الجنس الأسفل أو الأول

الجنس الأعلى أو الثانى

دو	رى	فا	مى	صول	لا	سى	دو
----	----	----	----	-----	----	----	----

ويسمى السلم الموسيقى عادة باسم النغمة التى يبدأ بها فيقال مثلاً : سلم راست ، أو سلم دو . هذا وعند تغيير أساس السلم يتغير عندئذ مسموعه ، أى ينتج عنه سلم جديد يختلف عن الأول ، والسبب فى ذلك هو أن الأبعاد المحصورة بين درجات السلم ليست كلها من نوع واحد بل هى غير متساوية ؛ فمنها

صوت كامل، ومنها ما هو نصف صوت فعند قيامنا بتغيير أساس السلم نكون قد غيرنا نظام توالى هذه الأبعاد المختلفة فيه، وبهذا يتغير المقام المسموع منه وينتج سلم جديد والشكل التالى يوضح اختلاف نظام الأبعاد فى السلالم المختلفة:

<div> <div>٨</div> <div>دو</div> <div>٧</div> <div>سى</div> <div>٦</div> <div>لا</div> <div>٥</div> <div>صول</div> <div>٤</div> <div>فا</div> <div>٣</div> <div>مى</div> <div>٢</div> <div>رى</div> <div>١</div> <div>دو</div> </div>	<div> <div>٨</div> <div>رى</div> <div>٧</div> <div>دو</div> <div>٦</div> <div>سى</div> <div>٥</div> <div>لا</div> <div>٤</div> <div>صول</div> <div>٣</div> <div>فا</div> <div>٢</div> <div>مى</div> <div>١</div> <div>رى</div> </div>	<div> <div>٨</div> <div>مى</div> <div>٧</div> <div>رى</div> <div>٦</div> <div>دو</div> <div>٥</div> <div>سى</div> <div>٤</div> <div>لا</div> <div>٣</div> <div>صول</div> <div>٢</div> <div>مى</div> <div>١</div> <div>مى</div> </div>	<div> <div>٨</div> <div>فا</div> <div>٧</div> <div>مى</div> <div>٦</div> <div>رى</div> <div>٥</div> <div>دو</div> <div>٤</div> <div>سى</div> <div>٣</div> <div>لا</div> <div>٢</div> <div>صول</div> <div>١</div> <div>فا</div> </div>	<div> <div>٨</div> <div>صول</div> <div>٧</div> <div>فا</div> <div>٦</div> <div>مى</div> <div>٥</div> <div>رى</div> <div>٤</div> <div>دو</div> <div>٣</div> <div>سى</div> <div>٢</div> <div>لا</div> <div>١</div> <div>صول</div> </div>	<div> <div>٨</div> <div>لا</div> <div>٧</div> <div>صول</div> <div>٦</div> <div>فا</div> <div>٥</div> <div>مى</div> <div>٤</div> <div>رى</div> <div>٣</div> <div>دو</div> <div>٢</div> <div>سى</div> <div>١</div> <div>لا</div> </div>	<div> <div>٨</div> <div>سى</div> <div>٧</div> <div>لا</div> <div>٦</div> <div>صول</div> <div>٥</div> <div>فا</div> <div>٤</div> <div>مى</div> <div>٣</div> <div>رى</div> <div>٢</div> <div>دو</div> <div>١</div> <div>سى</div> </div>
سلم دو ١	سلم رى ٢	سلم مى ٣	سلم فا ٤	سلم صول ٥	سلم لا ٦	سلم سى ٧

والواقع أن المقام ما هو إلا سلم موسيقى تتوالى الأبعاد المحصورة بين نغماته بشكل معين ، وأن أى تغير فى نظام هذه الأبعاد ينتج عند مقام آخر

إن السلالم الميينة سابقا كانت مستعملة فى موسيقى الشرق والغرب إلا أن الغربيين قد تركوا استعمال معظمها واقتصروا على اثنين منها فقط ، وهما

١ - سلم دو ، وسموه السلم الكبير

٢ - سلم لا، وسموه: السلم الصغير

أما فى الشرق فقد استمروا على اتخاذ السلالم المذكورة كلها ، بل زادوا عليها سلالم أخرى بإضافة (ربع) الطنينى ، الأمر الذى أدى إلى ظهور مقامات كثيرة العدد كالتى نسمعها اليوم

تاريخ تطور السلم الموسيقى العربي

إن المصادر الأم التي نهل منها معلوماتنا حول السلم الموسيقى العربي هي المخطوطات الموسيقية التي وصلتنا من أزمنة مختلفة ، مثل مخطوطات الكندي والفارابي وابن سينا وابن المنجم وإخوان الصفا وابن زيلة وصفى الدين الأرموي البغدادي والمراغي واللادقي وغيرهم إن معالجتنا لتطور السلم الموسيقى ستكون طبقاً لتسلسل تاريخ عصور الموسيقى العربية كما يلي

١ - العصر الجاهلي :

إن الحقبة التي سماها القرآن الكريم (الجاهلية) هي الفترة التي مرت قبل الدعوة الإسلامية ويؤرخها البعض بين سنة (٥٠ للميلاد) وسنة (٦٢٢) ، وهي السنة التي هاجر فيها الرسول العربي محمد ﷺ من مكة إلى المدينة المنورة ، والتي اعتبرت بداية التاريخ الهجري الإسلامي وهناك من يحدد العصر الجاهلي بين القرن الأول الميلادي وحتى القرن السادس للميلاد

إن معرفتنا بالسلم الموسيقى في العصر الجاهلي تعتمد على ما أورده الفارابي^(١) (المتوفى ٩٥٠ م العصر العباسي) في كتابه (الموسيقى الكبير) ، وذلك عند شرحه المفصل لآلة (الطنبور البغدادي) الذي كان مستعملاً في بلاد العراق وفيما قاربها وما توغل منها إلى مغرب العراق وإلى جنوبه وعند معالجة الفارابي آلة الطنبور البغدادي والدساتين العائدة له نراه يطلق على هذه الدساتين تسمية (الدساتين الجاهلية) ، ويعنى بها تلك الدساتين التي ترتب متساوية المسافات ، وتعطى الدساتين الجاهلية السلم الموسيقى المستعمل في ذلك العصر

وقد تم التوصل إليه بتقسيم الوتر إلى أربعين جزءاً متساوية المسافات ، وكل جزء يساوي مقدار ربع الصوت كما قال الفارابي في كتابه المذكور إن أغاني الجاهلية القديمة كانت في زمانه - أي في العصر العباسي - تعزف على آلة الطنبور البغدادي

وكان هذا الطنبور العربى يحتوى على وترين متوازيين وخمسة دساتين، ويقسم طول الوتر من الأنف إلى الحاملة إلى ثمانية أقسام متساوية، والثنى الأول يقسم إلى خمسة أقسام متساوية، وكل قسم يزود بدستان، وهذا يعنى أن الطنبور البغدادي كان يحتوى على خمسة دساتين، وتستخرج من هذه الدساتين سائر النغمات العربية الطبيعية الموجودة فى السلم الموسيقى الطبيعى المستعمل فى البلاد العربية وكانت الطريقة الشائعة فى مصاحبة أغاني الجاهلية هى أن يضبط الوتر الثانى للطنبور على أعلى صوت للوتر الأول.

وقد بدأ الفارابى معالجته للطنبور البغدادي بقوله

« إن البغدادي يقسم وتراه المتوازيان من جانب الملوى فى أكثر الأمر بخمسة أقسام متساوية ، يحدد نقط أقسامها دساتين تشد على مقبض الآلة بحبال كل واحدة من نقط الأقسام ، وآخر دستان فيها مشدود على قريب من ثمن ما بين الحاملة إلى آخر ما يتحرك منهما من جانب الملوى وليكن على نهايتهما المتبايتين بتحزيزى الحاملة (جـ) ، (د) فيكون وترا (أ - جـ) و (ب - د) متوازيين . وليكن على نقطتى أول دستان فيهما حرفا (هـ) ، (ز) ، وعلى الثانى (ح) ، (ط) ، وعلى الثالث (ك) ، (ل) ، وعلى الرابع (م) ، (ن) ، وعلى الخامس (س) ، (ع) » (٢) هكذا

	أ	(هـ)	(ح)	(ك)	(م)	(س)	جـ
الحاملة	٤	٣٩	٣٨	٣٧	٣٦	٣٥	
	ب	(ز)	(ط)	(ل)	(ن)	(ع)	د

٢ - صدر الإسلام والعصر الأموى :

قال فارمر (٣) « كان لعرب الحجاز نظام موسيقى يختلف عن النظامين الرومى والفارسى ، وهذا ما يستنتج من سيرة المغنى ابن مسجح (المتوفى ٧١٥م) وهو من مشاهير مغنى العصر الأموى (٦٦١ - ٧٥٠م) ، وقد جاء عنه فى كتاب

الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ما يلي

رحل ابن مسجح إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية (أى الضارين على البربط) والأسطوخوسية (النظيرين الأساتذة) وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيراً وتعلم الضرب ، ثم قدم الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم وألغى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم وخارجة عن غناء العرب ، ونحن على هذا المذهب ، فكان أول من أثبت ذلك ولحنه وتبعه الناس بعده « (٤)

هذا ، وليس لدينا في الوقت الحاضر أية مخطوطة موسيقية تزودنا بالمعلومات حول السلم الموسيقى لهذه الفترة ، إلا أن الحاج هاشم محمد الرجب قد ذكر في مقدمة شرحه وتحقيقه للرسالة الشرفية في النسب التأليفية لصفى الدين الأرموي البغدادى أن السلم الموسيقى العربى الذى كان معمولاً به قبل وبعد العصر الأموى هو اثنان وعشرون جزءاً كما هو مثبت في كتاب : (كمال أدب الغناء) للحسن بن على الكاتب الذى كان حياً سنة (٦٢٥ هـ / ١٢٢٧ م) وقد حققه ونشره زكريا يوسف في مجلة المورد العراقية المجلد الثانى سنة ١٩٧٣ م ، ص ١١ - ١٥٤

٣- العصر العباسى :

كتبت بغداد أروع صفحات تاريخ الموسيقى العربية والغناء العربى في العصر العباسى (٧٥٠ - ١٢٥٨ م) الذى يعتبر بحق العصر الذهبى للموسيقى العربية من حيث التأليف العلمى النظرى والعملى والبحث الأصيل

لقد اعتمد علماء العرب والمسلمين في هذا العصر على آلة العود في شرح نظريات الموسيقى واتخذوا الدساتين (العتَب ، بفتح العين والتاء) التي كانت موجودة فعلاً في عود العراق القديم في الألف الثانى قبل الميلاد ، واستمرت في العصر العباسى لتحديد درجات النغمات التى هي في الواقع بمثابة حروف الهجاء في لغة الموسيقى ومنها يتألف السلم الموسيقى الذى تبنى عليه ألحان الأمة وموسيقاها إن معالجتنا لموضوع السلم الموسيقى ستكون طبقاً لتسلسل تاريخ

العلماء الذين بحثوا هذا الموضوع ، وهم كما يلي

* إسحاق الموصلى (٧٦٧ - ٨٥٠ م) :

تعتمد معلوماتنا حول طريقة إسحاق الموصلى فى قسمة الدساتين على ما أورده يحيى بن على بن المنجم (٨٥٥ - ٩٠٨ م) فى كتابه : (رسالة فى الموسيقى) الذى يرى فيه جواد على فصلا من كتاب : (النغم) لإسحاق الموصلى الذى رجع إليه كثيرا الأصفهاني فى كتابه الأغاني ومن قسمته لدساتين العود يمكن معرفة نظام السلم الموسيقى عند إسحاق الموصلى ، وطبقا لما أورده ابن المنجم فإن عدد الدساتين فى العود هى أربعة ، وهى كما يلي

١ - السبابة ٢ - الوسطى

٣ - البنصر ٤ - الخنصر

وحسب تقسيم إسحاق الموصلى للدساتين يكون الديوان (الأوكتاف) محتويا على عشرة أصوات ، ويسمى ابن المنجم النغم العشر عند إسحاق الموصلى بحروف الهجاء ابتداء من نغمة مطلق وتر المثنى أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ، ز ، ح ، ط ، ي ، كما يلي

١ — ٢ — ٣ — ٤ — ٥ — ٦ — ٧ — ٨ — ٩ — ١٠

أ ب ج د هـ و ز ح ط ي

قال إسحاق ومن يقول بقوله إن النغمات عشر ليس فى العيدان ولا المزامير ولا الحلق ولا شيء من الآلات أكثر منها فالنغمة الأولى : المثنى مطلقا وهى النغمة التى يتبدئ بها الضارب قدر الطبقة على ما يريد من الشدة واللين ، ثم يسوى عليها العيدان والمزامير وسائر الآلات ، وتسمى هذه النغمة : (العماد) ، وإنما سميت العماد ؛ لأنها يعتمد عليها فى الطبقة والتسوية ، والنغمة الثانية : السبابة على المثنى والنغمة الثالثة الوسطى على المثنى ، والنغمة الرابعة : البنصر على المثنى ، والنغمة الخامسة : الخنصر على المثنى

فهذه خمس نغم عليها المثنى ثم يصير إلى الزير فيلغى مطلقه لأنه مثل نغمة الخنصر على المثنى ولا فرق بينهما ، ثم النغمة السادسة: السبابة على الزير ، والنغمة السابعة الوسطى على الزير ، والنغمة الثامنة البنصر على الزير ، والنغمة التاسعة الخنصر على الزير ، فهذه أربع نغم فى الزير ، وبقيت النغمة العاشرة فكروها أن يفردوا لها وترا فيكونوا قد زادوا فى العود وترا خامساً من أجل نغمة واحدة ولا يخرج فيه غيرها، فطلبوها فى أسفل هاتين فوجدوها فى أسفل دستان الزير بالبنصر إذا جعلت السبابة من الزير بالبنصر منه ووقعت البنصر من أسفل المقدار مسافة ما بين دستان السبابة ودستان البنصر ، واستغنوا بوجودها فى هذين الموضعين عن أن يزيدوا فى العود وترا خامساً ، فهذه عشر نغمات متناسبات لا تشبه نغمة منها نغمة

* الكندى (٨٠١ - ٨٧٤ م) :

إن دراسة الأبعاد التى ذكرها فيلسوف العرب الكندى فى شد الدساتين على العود تقود - كما يقول زكريا يوسف (٥) - إلى القول بأن السلم الموسيقى المعروف آنذاك هو سلم ملون يتألف من اثنتى عشرة نغمة بينها أبعاد غير متساوية يرمز لها بالحروف الاثنى عشر الأولى من الأبجدية ابتداء من مطلق البسم ، وهى كالآتى

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١	١١	١٢

ويصف الكندى السلم الموسيقى العربى مشتملاً على اثنتى عشرة نغمة ، وهو سلم ذو أنصاف الأبعاد الطنينية ، ويطلق على هذه النغمات اسم الحروف الأبجدية العربية حسب ترتيبها من الألف إلى اللام

والسلم عند الكندى يخضع لنظام الأجناس (تراكورد) التى تبنى عليها موسيقات الممالك القديمة ومقامات الموسيقى العربية حتى يومنا هذا

إن طريقة الكندى فى استعمال الحروف الأبجدية فى تسمية النغمات تختلف عن استعمالها عند إسحاق الموصلى ؛ وذلك بسبب اختلاف نظريتهما فى عدد النغم فى الديوان (الأوكثاف) الواحد ، فهى عشر عند إسحاق الموصلى اثنتا

عشرة عند الكندى ، وفى أولى النغم : فهى مطلق المثنى عند إسحاق ومطلق البم عند الكندى

وفيما يلى جدول بحروف الجمل ، وما يقابل كلا منها فى النغم على مذهب إسحاق الموصلى والكندى

النغمة عند الكندى	النغمة عند الموصلى	الحرف
مطلق البم	مطلق المثنى	أ
معطلة	سبابة المثنى	ب
سبابة البم	وسطى المثنى	جـ
وسطى البم	بنصر المثنى	د
بنصر البم	خنصر المثنى / مطلق الزير	هـ
خنصر البم / مطلق المثلث	سبابة الزير	و
معطلة	وسطى الزير	ز
سبابة المثلث	بنصر الزير	ح
وسطى المثلث	خنصر الزير	ط
بنصر المثلث	النغمة خارج الدساتين	ى
خنصر المثلث / مطلق المثنى		ك
سبابة المثنى		ل

✽ الفارابى (٨٧٠ - ٩٥٠ م) :

الواقع أن الفارابى مثل الكندى قد جمع بين الناحيتين النظرية والعملية فى الموسيقى ويتضح من كتابه : (الموسيقى الكبير) أنه قد أضاف زيادات أخرى إلى السلم الموسيقى عما كانت عليه فى زمن الكندى (المتوفى ٨٧٤ م) إلا أنه ظل يسير على طريقة الديوان المضاعف واستعمل الفارابى أيضاً حروف (أبجد هوز)

للتعبير عن نغمات (الذى بالكل الأول) من حرف (ا) إلى حرف (ل) ولا يكررها للذى بالكل الثانى كما كان يفعل الكندى ، بل يستعمل الحروف التى تليها حسب تسلسلها ، وهى

م ، ن ، س ، ع ، ف ، ص ، ق ، ر ، ش ، ت ، ث ، خ ، ذ . إلخ .

إن سلم الفارابى (٨٧٠ - ٩٥ م) كان يتألف من ثلاث وعشرين نغمة محصور بينها اثنان وعشرون بعدا غير متساو؛ حيث إنه قسم بعد ذى الأربع (الجنس أو التراكورد) للوتر الواحد إلى أحد عشر دستان . ونورد فيما يلى أسماء وأبعاد، ونسب هذه الدساتين

١ - المطلق (٠)

٢ - مجنب السبابة الاولى ونسبته (٢٥٦ / ٢٤٣) وهى نسبة بقية المنكوس ذى المدين

٣ - مجنب السبابة الثانى: ونسبته كل وجزء من ستة عشر جزءاً من كل (١٧/ ١٦) وهو تنصيف الطينى الاول المستقيم ذو المدين ٩ / ٨ ÷ ٢ = ١٨ / ١٧ أو ١٧ / ١٦

٤ - مجنب وسطى الفرس ، ونسبته (١٦٢ / ١٤٩) ، وهو منتصف ما بين المطلق ووسطى الفرس

٥ - مجنب وسطى زلزل ونسبته (٥٤ / ٤٩) ، وهو منتصف ما بين المطلق ووسطى زلزل

٦ - السبابة ونسبته كل وثمان (٩ / ٨) وهو الطينى الاول المستقيم ذو المدين

٧ - الوسطى القديمة ونسبته خمسة أجزاء من سبعة وعشرين جزءاً من كل (٣٢ / ٢٧) وهو الطينى الاول المنكوس ذو المدين

٨ - وسطى الفرس ونسبته كل وثلاثة عشر جزءاً من ثمانية وستين (٨١ / ٦٨) وهو منتصف ما بين السبابة والبنصر

٩ - وسطى زلزل ونسبته كل وخمسة أجزاء من اثنين وعشرين (٢٧ / ٢٢)

وهو منتصف ما بين وسطى الفرس والبنصر ؛ أى الربع الأخير من الطينى
الثانى المستقيم ذى المدين

١٠ - البنصر ونسبته كل وسبعة عشر جزءاً من أربعة وستين (٨١ / ٦٤) وهو
الطينى الثانى المستقيم ذو المدين

١١ - الخنصر: ونسبته كل وثلاث كل (٤ / ٣) ، وهو بعد ذى الأربع (تراكورد)
وهو حبس ربع الوتر واهتزاز ثلاثة أرباعه

هذا وقد أورد فارمر (٦) دساتين العود فى أيام الفارابى بالشكل التالى

الأوتار الدساتين	البم	المثلث	المثنى	الزير	الحاد
مطلق		٤٩٨	٦٩٩	٢٩٤	٧٩٢
مجنب قديم	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦	٣٨٤	٨٨٢
مجنب فارسى	١٤٥	٦٤٣	١١٤١	٤٣٩	٩٣٧
مجنب زلز	١٦٨	٦٦٦	١١٦٤	٤٦٢	٩٦٠
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢	٤٩٨	٩٩٦
وسطى قديمة	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦
وسطى فارسىة	٣٠٣	٨٠١	٩٩	٥٩٧	١٠٩٥
وسطى زلز	٣٥٥	٨٥٣	١٥١	٦٤٩	١١٤٧
بنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢	١٢
خنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢	٩٠

* ابن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧ م) :

سار ابن سينا على نفس طريقة الكندى (المتوفى ٨٧٤ م) والفارابى (المتوفى
٩٥٠ م) على اعتبار احتواء العود على خمسة أوتار من الناحية النظرية فقط ، أى
دون الناحية العملية حيث كان العود يحتوى على أربعة أوتار وهذا شكل مبسط

لأوتار العود على القاعدة التى أوضحها ابن سينا فى كتابه: الشفاء، تحقيق: زكريا يوسف ، مع بيان الدساتين ونسب أبعادها بما يحدد السبعة عشر بعداً التى كان يتألف منها البعد الذى بالكل (الديوان ، الأوكتاف) فى زمانه المتكون من ثمانى عشرة نغمة

الدستان الأخير	١	٨	١٥		
مجنب السبابة	٢	٩	١٦		
السبابة	٣	١٠	١٧		
الوسطى القديمة أو وسطى الفرس	٤	١١			
وسطى زلزل	٥	١٢			
البنصر	٦	١٣			
الخنصر	٧	١٤			
	وتر البسم	وتر المثلث	وتر المثنى	وتر الزير	وتر الحاد

ويعين ابن سينا فى كل وتر من أوتار العود سبعة مواضع للعفق ، وإذا أضيف إليها مطلق الوتر كان مجموع ما يصدر من الوتر الواحد ثمانى نغمات

مختلفة ، وهي على الترتيب الآتى عند ابن سينا (٧)

- ١ - المطلق
- ٢ - الدستان الأخير
- ٣ - مجنب السبابة
- ٤ - السبابة
- ٥ - الوسطى القديمة أو الوسطى العالية
- ٦ - وسطى زلز
- ٧ - البنصر
- ٨ - المختصر

ويرى ابن سينا أن الجمع الكامل الأعظم يشتمل على أربعة عشر بعدا يحيط بها خمس عشرة نغمة، فهذا هو الكامل بالفعل، والجمع الكامل هو الذى بالكل مرتين وهذا أعظم الأبعاد

إن اللحن لا يتم تماما فائقا بأبعاد قليلة ونغم يسيرة، بل يحتاج إلى كثرة من عدد النغم لقد وضع ابن سينا جدولا لنسب الدساتين بعضها إلى بعض بالشكل التالى (٨)

دساتين العود حسب تسوية ابن سينا

أنف العود	الحاد	الزير	المتنى	المثلث	الوتر الأول (البم)
مجنب وسطى الفرس					
رأس الدساتين					
مجنب وسطى زلز					
دستان السبابة					
وسطى الفرس القديمة					
وسطى زلز					
دستان البنصر					
دستان المختصر					

✳ إخوان الصفا وخلان الوفا (القرن العاشر الميلادي) :

هم جماعة من الفلاسفة والعلماء والأدباء والرياضيين ، ازدهروا بمدينة البصرة في النصف الثاني من القرن العاشر الميلادي في العصر العباسي يقول عنهم ابن القفطي

« إنهم عصابة تألفت بالعشرة واجتمعت على القدس والطهارة والنصيحة ، وقالوا إن الشريعة قد دنست بالجهالات ، واختلطت بالجهالات ، ولا سبيل إلى غسلها وتطهيرها إلا بالفلسفة ، وزعموا أنه متى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة العربية فقد حصل الكمال » انظر ابن القفطي تاريخ الحكماء ص ٨٣

إن السلم الموسيقى عند إخوان الصفا لا يختلف عن سلم إسحاق الموصلي (٧٦٧ - ٨٥٠ م) ، أى أنه يحتوى على عشرة أصوات وأن تسوية العود كانت على أبعاد رباعية بحيث إن نقلة واحدة توصل إلى الديوان (الأوكتاف) المزدوج المسمى بالجمع التام

✳ صفى الدين الأرموى البغدادي (١٢١٦ - ١٢٩٤ م) :

لم يعبأ صفى الدين الأرموى البغدادي بنفوذ الفرس والإغريق (اليونانيين) في نظرية السلم الموسيقى ، وأن سلمه هو نفس السلم الذى أوجده ابن سينا (المتوفى ١٠٣٧ م) المتكون من ثمانى عشرة نغمة محصورة ، بينها أبعاد غير متساوية عددها سبعة عشر بعدا ، إلا أن دساتين الأرموى ونسب أبعاده تختلف عن دساتين ونسب أبعاد ابن سينا

والأرموى هو أول من استعمل الحروف الأبجدية العشرة الأولى وهى (أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ، ز ، ح ، ط ، ي) ثم أضاف هذه الحروف إلى حرف الياء الذى رقمه (١٠) ، فالحرف الذى يضاف إلى حرف الياء معناه أنه يضاف إلى (١٠) ف (يا) تعنى (١١) باعتبار حرف الألف رقمه (١) والياء (١) ، و (يب) هى (١٢) باعتبار حرف الياء هو (٢) ، وقبله حرف الياء ورقمه (١٠) وهكذا ، وحرف الكاف عنده يعنى الرقم (٢) ، وحرف اللام رقمه (٣) ، وحرف النون ورقمه (٤٠) .. إلخ .

والجدول التالى يوضح الحروف الأبجدية وقيمتها العددية

أ = ١	يا = ١١	كا = ٢١	لا = ٣١
ب = ٢	يب = ١٢	كب = ٢٢	لب = ٣٢
ج = ٣	يج = ١٣	كج = ٢٣	لج = ٣٣
د = ٤	يد = ١٤	كد = ٢٤	لد = ٣٤
هـ = ٥	يه = ١٥	كه = ٢٥	له = ٣٥
و = ٦	يو = ١٦	كو = ٢٦	لو = ٣٦
ز = ٧	يز = ١٧	كز = ٢٧	لز = ٣٧
ح = ٨	يح = ١٨	كح = ٢٨	لح = ٣٨
ط = ٩	يط = ١٩	كط = ٢٩	لط = ٣٩
ى = ١٠	ك = ٢٠	ل = ٣٠	ن = ٤٠

ويذكر الأرموى (٩) أن للعود خمسة أوتار، هى

١ - البم (١٠)

٢ - المثلث (١١)

٣ - المثنى (١٢)

٤ - الزير (١٣)

٥ - الحاد (١٤)

وجعلوا مطلق كل وتر مساويا لثلاثة أرباع ما فوقه، فصارت الدساتين المفتقر إليها سبعة، وكملت الجماعات بوجود كل نغمة وحدتها

وقد خصصوا كل دستان باسم فلنضع لها مثالا ونذكر أسماء الأوتار والدساتين على اصطلاحهم.

وهذا مثاله :

مربوط الأوتار

لو	له	لد	لج	لب	لا	ل	كط	الحاد
كط	كح	كر	كو	كه	كد	كج	كب	الزير
كب	كا	ك	يط	يح	يز	يو	يه	المتنى
يه	يد	يج	يب	يا	ى	ط	ح	المثلث
ح	ز	و	هـ	د	جـ	ب	أ	البم
خنصر بنصر وسطى وسطى سبابة مجنب زائد مطلق								
زلزل فرس								

٤ - الفترة المظلمة : (١٢٥٨ م - القرن السابع عشر) :

✱ اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤ م) :

إن محمد بن عبد الحميد اللاذقى مؤلف (الرسالة الفتحية فى الموسيقى) التى ألفها وقدمها إلى السلطان بايزيد الثانى ابن السلطان محمد الفاتح العثمانى بمناسبة انتصاره على أخيه سنة ١٤٨١ م (١٥) ، قد ثبت نفس أبعاد ونغمات صفى الدين الأرموى البغدادى الخاصة بالسلم الموسيقى العربى ؛ لذا لا حاجة إلى إعادتها

أسماء ونسب دساتين الوسطى :

وضع علماء الموسيقى فى العصر العباسى عدة دساتين ونسب مختلفة فى وسطى أوتار العود ونذكر هذا الاختلاف بإيجاز ، وذلك حسب تسلسل تاريخ العلماء

١- إبراهيم الموصلي (٧٤٢-١٨٨ هـ / ٨٠٤ م) :

إن الوسطى التى كان يستعملها إبراهيم الموصلي ومن عاصره هى الوسطى التى كانت على نسبة كل وخمسة أجزاء من سبعة وعشرين ($\frac{32}{27}$) كما أخبرنا بذلك ابن المنجم (٨٥٥ - ٩٠٨ م) فى رسالته الموسيقية وذكرها باسم الوسطى فقط

٢- الكندى (٨٠١-٨٧٤م):

جاء فى (رسائل الكندى الموسيقية) التى حققها ونشرها زكريا يوسف سنة ١٩٦٢م أن الوسطى عند الكندى هى نفس وسطى إبراهيم الموصلي أى ($\frac{32}{27}$).

٣- الفارابى (٨٧٠-٩٥٠م):

للفارابى ثلاث وسطيات هى كما يلى
الأولى :

الوسطى القديمة ، ويطلق عليها (مجنب الوسطى) أيضاً ، ونسبة هذه الوسطى كل وخمسة أجزاء من سبعة وعشرين ($\frac{32}{27}$)
الثانية :

وسطى الفرس ، ونسبتها كل وثلاثة عشر جزءاً من ثمان وستين ($\frac{81}{68}$)
الثالثة :

وسطى زلزل ونسبة دستان هذه الوسطى كل وخمسة أجزاء من اثنين وعشرين ($\frac{27}{22}$)

٤ - ابن سينا (٩٨٠م-١٠٣٧م):

إن لابن سينا اثنان من الوسطى

الأولى :

وسطى الفرس ، ونسبة دستانها كل وخمسة أجزاء من سبعة وعشرين ($\frac{32}{27}$).

الثانية :

وسطى زلزل ونسبة دستانها كل وسبعة أجزاء من اثنين وثلاثين ($\frac{39}{32}$)

٥ - السلم الموسيقى العربى فى العصر الحديث

إن اللبناني ميخائيل مشاقة (١٨٠ - ١٨٨٨م) هو أول من ثبت السلم الموسيقى العربى الحالى المؤلف من أربعة وعشرين ربعاً هذا ولو أن شهاب الدين الحجازى المصرى (١٧٩٥ - ١٨٥٧م) قد سبق ميخائيل مشاقة فى تثبيت هذا السلم فى كتابه (سفينة الملك ونفيسة الفلك) الذى انتهى من تأليفه سنة ١٨٤٣م، إلا أن مشاقة قد شرح هذا السلم الحديث شرحاً مسهباً بالبراهين الهندسية والحسابية وقبل هذا السلم كان سلم صفى الدين الأرموى البغدادى (١٢١٦ - ١٢٩٤م) المؤلف من سبعة عشر بعداً غير متساو، محصور بينها ثمانى عشرة نغمة.

إن الأبعاد السبعة المحصورة بين درجات السلم الموسيقى العربى ليست متساوية، بل على نوعين

١ - بعد كبير وهو يساوى ($4 / 4$) الدرجة أى درجة كاملة ويوجد فى

السلم العربى الحديث ثلاثة أبعاد من هذا النوع

٢ - بعد صغير يساوى ($4 / 3$) الدرجة ويوجد فى السلم العربى

الحديث أربعة أبعاد من هذا النوع

وبناء على هذا فإن عدد الأرباع التى يحتوى عليها السلم العربى الحديث وهى

أربعة وعشرون ربعاً قد جاءت من مجموع البعدين الكبير والصغير أى $12 + 12 =$

24 ، حيث إن البعد الكبير المساوى $4 / 4$ الدرجة والموجود منه ثلاثة أبعاد

مجموعها ١٢ أى 3×4 ، والبعد الصغير المساوى $4 / 3$ الدرجة والموجود منه

أربعة أبعاد مجموعها ١٢ أى 3×4 ، وهكذا أرباع الأبعاد الكبيرة هى (١٢)

مضافة إلى الأبعاد الصغيرة وهى (١٢) ، فيكون المجموع أربعة وعشرين أربعاً

هذا، وبالإمكان توضيح وبيان الأبعاد المذكورة للسلم الحديث بالشكل الآتى:

٨ - كردان		
٧ - أوج	٤ / ٣	
٦ - حسيني	٤ / ٣	
٥ - نوى	٤ / ٤	
٤ - چهارگاه	٤ / ٤	
٣ - سيگاه	٤ / ٣	
٢ - دوگاه	٤ / ٣	
١ - راست	٤ / ٤	

من هذا الاستعراض السريع لموضوع السلم الموسيقى العربى على ضوء ما كتبه علماء الموسيقى العرب وغير العرب منذ العصر الجاهلى وإلى العصر الحديث ثبت بوضوح كيف أن السلم الموسيقى العربى قد تطور واختلف باختلاف الحضارات والعصور الزمنية

المصطلحات الأعجمية فى السلم الموسيقى العربى

إن أسماء أصوات السلم الموسيقى العربى فى الوقت الحاضر هى كما يلى

- | | |
|-----------|-------------|
| ١ - راست | ٢ - دوگاه |
| ٣ - سيگاه | ٤ - جهازگاه |
| ٥ - نوى | ٦ - حسينى |
| ٧ - أوج | ٨ - كردان |

إن كل من يسمع أو يقرأ هذه الأسماء يتوصل فوراً إلى أن معظمها يحمل أسماء فارسية، وهذا مما جعل الجميع - العرب والأجانب - يجاهرون علناً ويصرون على أن العرب قد أخذوا السلم الموسيقى من الفرس مع مصطلحاته الفارسية ، وأن الدليل الذى يقدمونه على زعمهم هذا هو أن العرب ما زالوا حتى يومنا الحاضر يستعملون المصطلحات الفارسية الخاصة بالسلم الموسيقى

إن الكتب العربية والأجنبية قديمها وحديثها قد ساهمت فى تبني ونشر الآراء الشعبية ضد التراث الموسيقى العربى ، ومن هذه الكتب نقتبس ما يلى

١ - دكتور محمود أحمد الحفنى :

« وأخذ تأثر الموسيقى العربية يزداد اطرادا من عصر إلى عصر بموسيقى المدنيات المجاورة لاسيما الفارسية من الناحية العملية والموسيقى اليونانية من الناحية النظرية ولقد وضح من أنباء المغنين والمغنيات اطراد ظهور أثر الموسيقى الفارسية فى موسيقى العرب ، حتى دخل فى اللغة العربية كثير من الألفاظ والمصطلحات الفارسية مما ينهض دليلاً على عظم هذا الأثر . انظر محيط الفنون ، الجزء الثانى الموسيقى ، ص ٦٦ ، ٦٧

٢ - صيانات محمود حمدى :

« ويتبين لنا تأثر العرب بالموسيقى الفارسية من وفرة الألفاظ الموسيقية التى

دخلت على اللغة العربية كأسماء المقامات والدساتين وبعض الآلات وأسماء بعض الدرجات الموسيقية وأنواع الإيقاعات « انظر كتابها تاريخ العود وصناعته ٣ - سليم الخلو :

كتب فى كتابه (تاريخ الموسيقى الشرقية بيروت ١٩٧٥ م) ما يلى
ص ١٠٣

« واقتبس العرب قواعد موسيقاهم ونظرياتهما من ينبوع الموسيقى اليونانية والفارسية »
ص ١١٨

« ومن السلم الفارسى أخذ العرب وعملوا بنظرياتهم واستعملوا بعض أصواته وألحانه ، حتى كان الفرس أسبق الأمم فى وضع القواعد والاصطلاحات الموسيقية التى مازلنا نحن العرب - وكذلك الأتراك - نستعملها إلى الآن ، ونسمى أكثر النغمات بأسمائها الفارسية الأصلية »
ص ١٨٤ :

« واقتبس العرب نظريات الإيقاعات الميزانية وغيرها من الفنون والنظريات الموسيقية من الفرس واليونان بدون أن يعرفوا شيئاً سابقاً عن ترتيب قواعد سلمهم الموسيقى ومعنى تكوينه »

وإضافة إلى ما تقدم فإن الكتب العربية قد نقلت الأفكار والآراء المطروحة فى الكتب الأجنبية القديمة التى ألصقت بالعرب جميعاً تهمة (البداوة) و (الجاهلية) وقامت بتعميم هذين المصطلحين على أوجه الحضارة العربية ، ومنها الموسيقى التى صوروها وكأنها فارسية بالدرجة الاولى ثم يونانية ، رغم أن الأدلة التاريخية التى سنأتى عليها تنفى وتبطل هذه الآراء

إن الصورة الخاطئة والكاذبة المشوهة للموسيقى العربية - كما وقفنا عليها من الكتب المذكورة - هى التى جعلتنى أغوص وأتعمق فى بحث هذا الموضوع ، وتمكنت بعد هذا من الوصول إلى نتائج جديدة تخص السلم الموسيقى والإيقاعات والآلات الموسيقية والغناء وسوف أركز هنا على مصطلحات السلم الموسيقى

العربى؛ بسبب استعمال أساتذة وطلبة الموسيقى فى كافة الدول العربية المصطلحات الأعجمية المذكورة وهى: راست ، دوكاه ، سيكاه ، جهاركااه . إلخ

عند بحثى لهذا الموضوع سألت نفسى مقدما الأسئلة التالية

١ - متى ظهرت هذه التسميات الفارسية لأول مرة فى السلم الموسيقى العربى؟

٢ - هل اقتبس العرب القدامى مصطلحات سلمهم الموسيقى من الفرس أم من اليونان ؟

٣ - هل استعمل العرب القدامى مصطلحات موسيقية تختلف عن المصطلحات الفارسية لأسماء أصوات السلم الموسيقى ؟

٤ - إذا كان الجواب للسؤال الثالث بالإيجاب ، فما هى هذه المصطلحات العربية ؟

٥ - أين ومتى ومن أوجد المصطلحات العربية لأصوات السلم الموسيقى العربى ؟

٦ - من استعمل المصطلحات الفارسية المذكورة لأول مرة ؟ ومتى وأين كان ذلك ؟

٧ - كيف وصلت المصطلحات الفارسية الخاصة بالسلم الموسيقى العربى إلى العرب واستمرت حتى يومنا الحاضر ؟

٨ - من المسؤول عن وصول ودخول المصطلحات الفارسية إلى اللغة العربية واستمرارها حتى الوقت الحاضر ؟

ولأجل الإجابة على هذه الأسئلة ، قمت بقراءة جميع المخطوطات الموسيقية العربية المحققة والمنشورة وغيرها من كتب التاريخ والآثار والموسيقى العربية والأجنبية

وتمكنت بعد هذا من الوصول إلى عدة نتائج علمية جديدة غير معروفة أنشرها هنا بصورة موجزة . وهذه النتائج هى فى الوقت نفسه ردود علمية تاريخية تفند وتبطل الآراء والأفكار الشعوبية والأجنبية ضد التراث الموسيقى العربى

النتيجة الأولى :

أن مخطوطات كل من الكندى (المتوفى ٨٧٤م)، والفارابى (المتوفى ٩٥٠م) والخوارزمى (المتوفى ٩٩٧م) ، وابن سينا (المتوفى ٣٧٠م) ، وإخوان الصفا (القرن العاشر الميلادى من العصر العباسى) ، وابن زبلة (المتوفى ١٠٤٨م) ، والأرموى (المتوفى ١٢٩٤م) ، وعبد القادر الراغى (المتوفى ١٤٣٤م) ، واللاذقى (المتوفى ١٤٩٤م)، وهم علماء الموسيقى العرب وغير العرب فى العصر العباسى والقسم الأول من الفترة المظلمة لم يستعملوا ولم يذكروا إطلاقا أى اسم فارسى من أصوات السلم الموسيقى وأعنى بها (راس ، دو كاه ، سى كاه ، جهار كاه) المستعملة حاليا فى الدول العربية .

النتيجة الثانية :

أن علماء الموسيقى العرب وغير العرب قد ابتكروا واستعملوا مصطلحات عربية أصيلة لأسماء أصوات السلم الموسيقى العربى ، وهى التى أوردها علماء الموسيقى فى العصر العباسى والقسم الأول من الفترة المظلمة ، كما يلى الكندى :

ابتكر أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندى (٨٠١ - ٨٧٤ م) مجموعة من المصطلحات العربية الأصيلة لأصوات السلم الموسيقى العربى بدليل أنه كتب ما يلى

« ولنضع للنغم أسماء ليسهل بها تكرار القول فيها ، فيسمى مطلق البم الذى هو (أ) المفروضة لأننا نفرضها مبدأ النغم » (١٦) ويستمر الكندى قائلا « سمينا مطلق البم الذى هو (أ) مفروضة ونهاية النغم التى هى (إ) من الزير الثانى حادة الحادات ؛ لأنها نهاية الحدة من المفروضة فى جمع الاتصال الأعظم » (١٧)

لقد اشتهر الكندى فى دقة ابتكار المصطلحات العربية الموسيقية مثل ابتكاره لمصطلح (القول العددى) للشعر ، و (النسب الزمانية) للإيقاع ، و (الموشح) للضمير (١٨)

لم يستعمل الكندى أى مصطلح يونانى يطابق فى مدلوله المصطلحات العربية، بعكس من جاء بعده أمثال الفارابى والأرموى واللاذقى

أما المصطلحات العربية التى ابتكرها الكندى لأصوات السلم الموسيقى العربى لخمسة عشر نغمة أى ديوانين (أوكتافين) فهى كما يلى

المفروضة ، مقدمة المقدمات ، القرية من مقدمة المقدمات ، ثلاثة المقدمات ، مقدمة الأوساط ، القرية من مقدمة الأوساط ، ثلاثة الأوساط ، الوسطى ، القرية من الوسطى ، ثلاثة الوسطى ، مقدمة الحادات ، القرية من مقدمة الحادات ، ثلاثة الحادات ، حادة الحادات ، القرية من حادة الحادات ، ثلاثة حادة الحادات

إن مصطلحات الكندى المذكورة تنفى نفياً قاطعاً ما كتبه سليم الحلو فى الصفحة ٢١٥ من كتابه: (تاريخ الموسيقى الشرقية): « لا يوجد فى كتاب من الكتب الموسيقية التى جاءت على ذكر الموسيقى العربية أمثال كتب الفارابى والكندى وابن سينا وإخوان الصفا وصفى الدين وغيرهم أسماء اصطلاحية للأصوات الموسيقية السبعة الأساسية التى يحتوئها السلم

الفارابى :

اقتبس الفارابى (٨٧٠ - ٩٥٠ م) بعض مصطلحات الكندى الخاصة بأسماء أصوات السلم الموسيقى العربى أمثال (الوسطى) و(حادة الحادات)، كما أجرى بعض التغييرات على البعض الآخر من مصطلحات الكندى ، وهى كما يلى :

م	الفارابى	الكندى
١	ثقيلة المفروضات	بدلاً من المفروضة
٢	ثقيلة الأوساط	بدلاً من مقدمة الأوساط
٣	حادة الأوساط	بدلاً من ثلاثة الأوساط
٤	واسطة الأوساط	بدلاً من القرية من مقدمة الأوساط

وأدخل الفارابى المصطلحات التالية

الرئيسات : وقسمها إلى

١ - ثقيلة الرئيسات

٢ - واسطة الرئيسات

٣ - حادة الرئيسات

المنفصلات : وقسمها أيضاً إلى ثلاثة أقسام ، هى

١ - ثقيلة المنفصلات

٢ - واسطة المنفصلات

٣ - حادة المنفصلات

بعد هذا نذكر المصطلحات التى استعملها الفارابى لأصوات السلم الموسيقى

العربى

أ - ثقيلة المفروضات ب - ثقيلة الرئيسات

ج - واسطة الرئيسات د - حادة الرئيسات

هـ - ثقيلة الأوساط و - واسطة الأوساط

ز - حادة الأوساط . ح - الوسطى

ط - فاصلة الوسطى ى - ثقيلة المنفصلات

ك - واسطة المنفصلات ل - حادة المنفصلات

م - ثقيلة الحادات ن - واسطة الحادات

س - حادة الحادات

والفارابى هو أول عالم موسيقى أورد فى كتابه : (الموسيقى الكبير) الذى

كتبه فى بغداد المصطلحات اليونانية المطابقة فى مدلولها للمصطلحات العربية

وإننى أرى أن ذكر الفارابى للمصطلحات اليونانية ليس دليل إثبات على أن

المصطلحات العربية مترجمة عن المصطلحات اليونانية ودليل على هذا رأى

ما يلى

لا يفهم من الفقرات التى كتبها الفارابى أن مصطلحاته العربية مترجمة عن اليونانية حيث يستعمل صيغة المفرد المتكلم ، فتراه يقول « فنغمة (ى) وهى أحد نغمتى الذى بالكل الأثقل أسمىها الوسطى ، والنغمة (ا) وهى أثقل النغم المفروضة ها هنا أسمىها ثقيلة المفروضات » (١٩) ثم كتب يقول « فنغمة (ط) إذن هى الوسطى ، وهى التى تسمى باليونانية مايسى » (٢٠)

هذا ، وقبل أن يأتى الفارابى على ذكر المصطلحات العربية وما يقابلها باليونانية نراه يستعمل كالعادة صيغة فعل المفرد المتكلم (أسمىها) ثم يجهد للأسماء اليونانية بقوله

« . . . وثبت فيه أسماء النغم باليونانية ، وهى الأسامى التى كان القدماء يستعملونها ليفهم الناظر فى كتبهم ما يعنون بها » (٢١) وإليك المصطلحات العربية واليونانية التى ذكرها الفارابى

« فنغمة (ط) إذن هى الوسطى ، وهى التى تسمى باليونانية ماسى .

ونغمة (ا) من البم هى ثقيلة المفروضات ، وهى باليونانية سلمبانو مينوس

ونغمة (ز) ثقيلة الرئيسات ، وهى باليونانية إيباطى إيباطون

و(ك) واسطة الرئيسات ، وباليونانية بارا إيباطى إيباطون

و(س) حادة الرئيسات ، وباليونانية ليخانوس إيباطون

و(ح) ثقيلة الأوساط ، وباليونانية إيباطى ماسن

و(ل) واسطة الأوساط ، وباليونانية بارا إيباطى ماسن

و(ع) حادة الأوساط ، وباليونانية ليخانوس ماسن

ونغمة (م) فاصلة الوسطى ، وباليونانية بارا ماسى

و(ف) ثقيلة المنفصلات ، وباليونانية طريطى ديزيو غمانن

و(ى) واسطة المنفصلات ، وباليونانية بارانيطى ديزيو غمانن

و(ن) حادة المنفصلات ، وباليونانية نيطة ديزيو غمانن

و(ص) ثقيلة الحادات ، وباليونانية طريطى أيبربولاون » (٢٢)

هذا ، ولما كان النساخ الذين تولوا نسخ مخطوطة الفارابى قد اختلط عليهم

أمر هذه المسميات اليونانية فأخطأوا أو حرفوا في نسخهم؛ لذا فإننى أثبتها ها هنا بالحروف العربية كما ذكرها الفارابى وبالحروف اللاتينية لتلافى الالتباس

المصطلحات اليونانية بالحروف اللاتينية	جدول الفارابى	
	اليونانية بالحروف العربية	المصطلحات العربية
Broslam banomenos	برسلمبانومينوس	ثقيلة المفروضات
Hypate Hypaton	إيباطى إيباطون	ثقيلة الرئيسات
Brahypate Hypaton	بارا إيباطى إيباطون	واسطة الرئيسات
Lichanus Hypaton	ليخانوس إيباطون	حادة الرئيسات
Hypate Meson	إيباطى ماسن	ثقيلة الأوساط
Barahypate Meson	بارا إيباطى ماسن	واسطة الأوساط
Lichanus Meson	ليخانوس ماسن	حادة الأوساط
Mese	ماسى	الوسطى
Baramese	بارا ماسى	فاصلة الوسطى
trite Diezeugmenon	طريطى ديزيو غمانن	ثقيلة المنفصلات
Paranite Diezeugmenon	بارانيطى ديزيو غمانن	واسطة المنفصلات
Nite Diezeugmenon	نيطى ديزيو غمانن	حادة المنفصلات
Trite Hyperbolaeon	طريطى إيبربولاون	ثقيلة الحادات
Paranite Hyperbolaeon	بارانيطى إيبربولاون	واسطة الحادات
Nite Hyperbolaeon	نيطى إيبربولاون	حادة الحادات

إن هدف الفارابى من ذكره المسميات اليونانية كان لمساعدة أولئك العلماء الذين يرجعون إلى المصادر اليونانية ليفهموا ما تعنيه . وهؤلاء العلماء هم قلة قليلة جداً بالنسبة للموسيقين العاملين وقبل هذا كنا قد قلنا إن الكندى لم يذكر

المصطلحات اليونانية إلاملاً الامر الذى يثبت كذلك أن مصطلحات أصوات السلم الموسيقى العربى هى غير مترجمة عن اليونانية بل هى مبتكرات عربية أصيلة الخوارزمى (المتوفى ٩٩٧م) :

استعمل الخوارزمى المصطلحات العربية فقط التى استعملها الفارابى ؛ أى دون أن يستعمل المصطلحات اليونانية وفيما يلى ما كتبه الخوارزمى حول النغم التى فى ضعف ذى الكل مرتين أى ديوانين (أوكتافين)

« النغم التى فى ضعف ذى الكل المطلق الذى هو من مطلق البم فى العود إلى دستان بنصر وتر خامس يعلق فيه تحت الزير على تسوية سائر أوتاره وهى خمس عشرة نغمة أولاهها وهى مطلق البم تسمى ثقيلة المفروضات ، والثانية ثقيلة الرئيسات ثم واسطة الرئيسات ، ثم حادة الرئيسات ، ثم ثقيلة الأوساط ، ثم واسطة الأوساط ، ثم حادة الأوساط ، ثم الوسطى ، ثم فاصلة الوسطى ، ثم ثقيلة المنفصلات ، ثم واسطة المنفصلات ، ثم حادة المنفصلات ، ثم ثقيلة الحادات ، ثم واسطة الحادات ، ثم حادة الحادات » (٢٣)

صفى الدين الأرموى البغدادى (١٢١٦ - ١٢٩٤ م)

وصفى الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الأرموى البغدادى هو الآخر قد استعمل المصطلحات التى أوردها الفارابى بنوعيتها العربى واليونانى ، حيث كتب على غرار الفارابى ما يلى

« ولنضع لذلك جدولاً نثبت فيه أسماء النغم عربية ويونانية ؛ ليعلم الناظر فى كتبهم ما يعنى به » (٢٤) وحول الموضوع كتب الأرموى ما يلى

« وأما إن رتبنا الأجتناس فى الطبقة الرابعة وأضفناها إلى هذا الجمع كملت الأدوار وقواها أى حوادها ، وصار كل جمع منها مؤلفاً من خمس عشرة نغمة يحيط بها أربعة عشر بعداً ، يشتمل عليه بعد ذى الكل مرتين المسمى بالجمع الكامل فأما النغمات الأربع التى فى الطبقة الأولى ، فإن الأولى منها وهى المطلقة تسمى ثقيلة المفروضات، وأثقل الثلاثة الباقية ثقيلة الرئيسات ، وأوسطها واسطة الرئيسات ، وأحدها حادة الرئيسات وأما الثلاث الأخر التى فى الطبقة

الثانية فإنه يسميها أوساط ، وأثقلها ثقيلة الأوساط وأوسطها واسطة الأوساط وأحدها :حادة الأوساط ، ثم يسمى النغمة المشتركة الفاصلة بين ذى الكل الأثقل والأحد الوسطى ، فإن كان الطينى المسمى بالفاصلة يتلو الوسطى يسميه فاصلة الوسطى ، ثم يسمى الثلاثة التى تتم بها الطبقة الثالثة المنفصلات، وأثقلها ثقيلة المنفصلات ، وأوسطها واسطة المنفصلات ، وأحدها :حادة المنفصلات .

وأما فى الجمع المتصل فإنه تتبدل لفظة الانفصال بالاتصال ، ثم يسمى الثلاثة الباقية من الطبقة الرابعة الحادات ؛ فأثقلها ثقيلة الحادات ؛ وأوسطها : واسطة الحادات ، وأحدها حادة الحادات ، أو منفصلة الحادات إذا كانت الفاصلة واقعة فى الطرف الأحد

ولنضع لذلك جدولا نثبت فيه أسماء النغم عربية ويونانية ليعلم الناظر فى كتبهم ما يعنى به فليكن ثقيلة المقروضات (أ) ، ثم الثلاثة الرئيسات (ب) ، ج ، د ، ثم الثلاثة الأوساط (هـ ، و ، ز) ، ثم الوسطى (ح) ، ثم الثلاثة المنفصلات والمتصلات (ط ، ي ، ك) ، ثم الثلاثة الحادات التى تتلوها (ل ، م ، ن) والطرف الأحد (س) « (٢٥)

واستعمال الأرموى لكلمة : (يسميها ، يسميه ، يسمى) يقصد بها الفارابى ، وإليك جدول الأرموى

م	المصطلحات العربية	المصطلحات اليونانية بالحروف العربية
أ	ثقيلة المقروضات	برسلميا نوماتن
ب	ثقيلة الرئيسات	إيباطى إيباطن
جـ	واسطة الرئيسات	بارا إيباطى إيباطن
د	حادة الرئيسات	لنحانوسى إيباطن
هـ	ثقيلة الأوساط	إيباطى ماسن
و	واسطة الأوساط	بارا إيباطى ماسن

لنحانوس ماسن	حادة الأوساط	ز
ماسى	الوسطى	ح
لنحانوس ماسن	فاصلة الوسطى	ط
بارا إيباطى ماسن	ثقيلة المنفصلات	ى
إيباطى ماسن	واسطة المنفصلات	ك
لنحانوس إيباطى	حادة المنفصلات	ل
بارا إيباطى ماسن	ثقيلة الحادات	م
إيباطى إيباطى	واسطة الحادات	ن
برسلميا نوماتن	حادة الحادات	س

عند مقارنة المصطلحات اليونانية الواردة فى جدول الفارابى بالمصطلحات عند الأرموى يتضح وجود فوارق سببها ولا شك النساخ الذين أخطأوا وحرفوا ؛ الأمر الذى دعانى إلى كتابة المصطلحات اليونانية بالحروف الإنكليزية فى جدول الفارابى

اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤م) :

فى مخطوطة (الرسالة الفتحة فى الموسيقى) التى ألفها محمد بن عبد الحميد اللاذقى وقدمها إلى السلطان بايزيد الثانى ابن السلطان محمد الفاتح العثمانى بمناسبة انتصاره على أخيه سنة ١٤٨١م ، أورد اللاذقى المصطلحات العربية واليونانية على غرار اللذين سبقاه ، الفارابى والأرموى ، حيث كتب ما يلى :

« وينبغى أن يعلم أن كل نغمة من النغمات المرتبة فى الطبقات الأربع لذى الكل مرتين مسمى باسم علم من الألفاظ العربية ، وباسم علم من الألفاظ اليونانية أيضاً فأما طبقات نغمات الطبقة الأولى ، فالأولى منها وهى المطلقة تسمى ثقيلة المفروضات ، والثانية ثقيلة الرئيسات ، والثالثة واسطة الرئيسات ، والرابعة التى هى أحدها حادة الرئيسات

وأما الثلاث الأخر المتحققة فى الطبقة الثانية فإنها مسماة بالأوساط وأثقلها ثقيلة الأوساط ، وأوسطها واسطة الأوساط ، وأحدها حادة الأوساط ثم النغمة المشتركة بين ذى الأحد والأثقل يسمونها بالوسطى المشتركة فإن كان الطينى الذى هو الفاصلة واقعاً فى جنب الوسطى يسمونه فاصلة الوسطى ثم الثلاثة التى بها تتم الطبقة الثالثة يسمونها بالمتفصلات وأثقلها ثقيلة المتفصلات ، وأوسطها واسطة المتفصلات ، وأحدها حادة المتفصلات

هذا إذا كان الجمع الواقع فى هذه الطبقة من الجموع القوية غير المتصلة وأما إذا كان الجمع فيها واقعاً بكونه من المتصلات ، فإنه تتبدل لفظة الانفصال بالاتصال حيثئذ ثم الثلاثة الباقية فى الطبقة الرابعة وتسمى الحادات فأثقلها ثقيلة الحادات ، وأوسطها واسطة الحادات ، وأحدها حادة الحادات

وأما إذا كانت الفاصلة واقعة فى جنب هذه النغمة فهى تسمى منفصلة الحادات ثم إنهم يضعون على هذه النغم المسماة بهذه الأسماء العربية حروفاً على ترتيب أبجد هوز إلى س سعفص قصداً للاختصار فى التعبير فلنضع جداول مشتملة على الطبقات الأربع والحروف الدالة على نغماتها مع الأعلام العربية واليونانية» (٢٦)

جدول اللاذقى

المصطلحات اليونانية	المصطلحات العربية	الطبقات
برسلمنا نوماس إيباطى إيباطن بارا إيباطى إيباطن نيمانوس إيباطى	أ ثقيلة المفروضات ب ثقيلة الرئيسات ج واسطة الرئيسات د حادة الرئيسات	الاولى (الرئيسات)

تابع جدول اللاذقى

المصطلحات اليونانية	المصطلحات العربية	الطبقات
إيباطى ماسن بارا إيباطى ماسن ينحانوس ماسن	هـ ثقيلة الأوساط و واسطة الأوساط ز حادة الأوساط	الثانية (الأوساط)
ما سن ينحانوس ماسن بارا إيباطى ماسن إيباطى ماسن ينحانوس إيباطى	ح وسطى مشتركة ط فاصلة الوسطى ى ثقيلة المنفصلات ك واسطة المنفصلات ل حادة المنفصلات	الثالثة (المنفصلات)
بارا إيباطى إيباطن إيباطى إيباطى برسلمنا نوماسن	م ثقيلة الحادات ن واسطة الحادات س حادة الحادات	الرابعة (الحادات)

هذا ، وللوقوف على التلفظ الصحيح للمصطلحات اليونانية راجع جدول الفارابى

لسان الدين بن الخطيب (المتوفى ١٣٦٦ م) :

إن المصطلحات العربية لأصوات السلم الموسيقى العربى المبكرة على يد فيلسوف العرب الكندى (المتوفى ٨٧٤ م) فى العصر العباسى قد انتقلت من

المشرق العربي إلى الأندلس، ففي (روضة التعريف بالحلب الشريف) تحقيق د / محمد الكتاني كتب لسان الدين بن الخطيب المعاصر لابن خلدون مقالة تحدث فيها عن (المناسبة) بين الألحان الموسيقية وبين النفوس ، وعالج فيها الأبعاد الموسيقية مستعملاً غالبية المصطلحات التي أوردها الكندي والفارابي ، حيث نراه يقول

« . . ثم بعده البعد المشتمل على الأبعاد كلها فمبدؤه الطينيني ويسمى هذا المبدأ المفروضة وهو أثقل النغم وآخر جواب لها أحدها ، ونسبته نسبة الجزء ، ثم يتلوه مبدأ بالأربع ويسمى رئيسة الرئيسات ، ويتلوه نهاية الذي بالأربع ويضاف إليها الطينيني فيكون نهاية الذي بالخمس ويسمى رئيسة الأوساط

ثم يضاف إلى ذلك بعد الذي بالأربع ثانية فيكون نهاية الذي بالكل الأول وتسمى هذه النغمة الوسطى ؛ لأنها مفروضة بتوسط فتكون نهاية الذي بالكل الأول ومبدأ الكل الذي بالكل الثاني ، ثم يجعلون هذه الوسطى مفروضة أولى عند اتخاذ الألحان، وينسقون بعدها الأبعاد فتليها في منزل رئيسة الرئيسات الحادات ثم حادة المفرقات من نهاية الحادات ، وبها يتم الذي بالكل مرتين » (٢٧)

هذه الشواهد المعروضة والمقتبسة من المخطوطات الموسيقية العربية من العصر العباسي والقسم الأول من الفترة المظلمة من المشرق العربي والأندلس تبطل وتنفي بالتأكيد آراء وأقوال الذين زعموا باقتباس العرب قواعد موسيقاهم ومصطلحات أصوات سلمهم الموسيقى التي لم يزالوا يستعملونها حتى اليوم الحاضر من الفرس .

النتيجة الثالثة :

خلال سبعمائة سنة في العصر العباسي والفترة المظلمة لم يستعمل العرب القدامى إطلاقاً الأسماء الفارسية لأصوات السلم الموسيقي العربي التي يستعملها عرب اليوم في كافة الدول العربية ، والسؤال البديهي الآن هو متى وأين ومن استعمل المصطلحات الفارسية ؟

إن بحثي لهذا الموضوع قد أثمر الجواب التالي إن أول وأقدم ذكر للمصطلحات الفارسية (راست ، دوگاه ، سيگاه ، جهارگاه) كان في العصر

المغولى (١٢٥٨ - ١٣٣٧م) الذى أعقب سقوط بغداد وانتهاء العصر العباسى
إن هذه المصطلحات الفارسية المذكورة قد أوردها قطب الدين الشيرازى
المولود فى شيراز سنة (١٢٣٦م) والمتوفى فى تبريز سنة (١٣١١م) فى كتابه
درة التاج فى غرة الديباج (فى اللغة الفارسية
النتيجة الرابعة :

وبعد كتاب قطب الدين الشيرازى الفارسى المذكور نجد الكتب العربية الآتى
ذكرها قد نقلت ونشرت المصطلحات الفارسية لأسماء أصوات السلم الموسيقى
العربى إن عرضنا للكتب العربية المقصودة هو طبقاً لتسلسل تاريخ التأليف أو
الصدر

- ١ - الميزان فى علم الأدوار والأوزان لمؤلف من القرن الرابع عشر الميلادى
 - ٢ - رسالة فى الموسيقى لعبد القادر الصفدى (المتوفى فى ١٥٠٩م)
 - ٣ - الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام لمؤلف مجهول من القرن
السابع عشر الميلادى
 - ٤ - قانون الأصفياء فى علم نغمات الأذكاء للصفاقسى (المتوفى ١٨٣٨م)
 - ٥ - سفينة الملك ونفيسة الفلك لشهاب الدين الحجازى المصرى
 - ٦ - الرسالة الشهابية فى الصناعة الموسيقية للدكتور ميخائيل مشاقة (المتوفى
١٨٨٨م)
 - ٧ - نيل الأرب فى موسيقى الإفرنج والعرب لأحمد أفندى أمين الديك ،
الصادر فى القاهرة سنة ١٩٠٢ م .
 - ٨ - تحفة الموعود بتعليم العود لمحمد ذاكر بك ، الصادر فى القاهرة سنة
١٩٠٣م
 - ٩ - كتاب الموسيقى الشرقى لمحمد كامل الخلعى ، الصادر فى القاهرة سنة
١٩٠٤م
- وعلى الكتب العربية المذكورة اعتمدت ونقلت الكتب العربية الحديثة فى القرن

العشرين وعن طريق هذه الكتب وصلت وانتشرت المصطلحات الفارسية فى الدول العربية ؛ لهذا فإن مؤلفى هذه الكتب مسؤولون عن هذه الظاهرة

مؤتمر القاهرة لسنة ١٩٣٢م

وعما زاد الطين بلة وأضر فى حق التراث الموسيقى العربى الأصيل هو مؤتمر القاهرة لسنة ١٩٣٢م الذى أوصى بالاستمرار على استعمال هذه الأعمجية إذ أعلن المؤتمر ما يلى

« لا وجه لتغيير هذه الأسماء التاريخية والمستعملة عمليا ، سواء كان ذلك فى الأصوات أم كان فى المقامات » انظر: ص ٣٣٤ من كتاب (مؤتمر القاهرة لسنة ١٩٣٢م).

وبهذا نكون قد قدمنا الأجوبة المستندة على المخطوطات الموسيقية الأثرية والأدلة التاريخية للأستلة التى طرحناها فى بداية هذا الموضوع

هوامش القسم الثانى

(١) الفارابى الموسيقى الكبير ، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة ،
القاهرة ١٩٦٧ م ، ص ٦٣٠

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٣٢

(٣) فارمر تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة جرجيس فتح الله المحامى، ص
١٢٩

(4) Farmer, Historical Facts For Arabian Musical Influence ,
1930, p . 57

(٥) زكريا يوسف موسيقى الكندى ، بغداد ١٩٦٢ م ، ص ١١

(٦) فارمر ، الهامش رقم (٤) ص ٢٩٤

(٧) ابن سينا الشفاء ، تحقيق زكريا يوسف ، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد
الأهوانى ومحمود أحمد الحفنى، القاهرة ١٩٥٦ م، ص ٢٦ ، ٢٧

(٨) المصدر السابق ، ص ١٤٨

(٩) صفى الدين الأرموى البغدادى كتاب الأدوار ، شرح وتحقيق الحاج
هاشم محمد الرجب ١٩٨٠ م ، ص ٩٣

(١٠) البيم: كلمة فارسية معناها : الغليظ، وهو اسم الوتر الأعلى من العود.

(١١) المثلث على وزن مطلب ، وهو اسم الوتر الثانى من الأعلى

(١٢) المتى على وزن مبنى ، وهو اسم الوتر الثالث من الأعلى

(١٣) الزير: كلمة فارسية معناها أسفل ، وهو اسم الوتر الأول من الأسفل.

(١٤) الحاد كلمة عربية تشير إلى الوتر الخامس من العود

(١٥) محمد بن عبد الحميد اللاذقى الرسالة الفتحية فى الموسيقى ، شرح

- وتحقيق الحاج هاشم محمد الرجب ، الكويت ١٩٨٦م ، ص ٧
- (١٦) مؤلفات الكندي الموسيقية ، حققها وأخرجها زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢م ، ص ٥٢
- (١٧) المصدر السابق ، ص ٥٢ ، ٥٣ .
- (١٨) المصدر السابق ، ص ٦١ - ٦٥
- (١٩) الفارابي: الموسيقى الكبير ، ص ٣٣٨
- (٢) المصدر السابق ، ص ٥٠٦
- (٢١) المصدر السابق ، ص ٣٣٩ ، ٣٤
- (٢٢) المصدر السابق ، ص ٥٠٦ - ٥٠٨
- (٢٣) الإمام الأديب اللغوي الشيخ أبو عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمي مفاتيح العلوم ، القاهرة ، ص ١٤
- (٢٤) صفى الدين الأرموي البغدادي الرسالة الشرفية في النسب التأليفية، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب ، ص ١١٦
- (٢٥) المصدر السابق ، ص ١١٥ ، ١١٦
- (٢٦) محمد بن عبد الحميد اللاذقي الرسالة الفتحية في الموسيقى ، ص ٨٧ - ٨٩ .
- (٢٧) عبد العزيز بن عبد الجليل مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٣ م ، ص ٧٦ ، ٧٧

القسم الثالث

الإيقاع العربى

الإيقاع

الإيقاع لغة مصدر أوقع ، متعدى ، وأوقع بالعدو بالغ فى قتاله (١)
والإيقاع فى الموسيقى تناسب الأصوات والأزمنة فاللحن يتكون من درجات
إيقاعية لكل واحد منها زمن معين ، وهذه الأزمنة تضبط الأصوات وأجزاءها
والسكوت الذى يمكن أن يتخللها

تعريف الإيقاع فى المصادر التراثية

الإيقاع اصطلاحاً قد عرفه الكثير من علماء الموسيقى فى العصر العباسى
والفترة المظلمة ، ونأتى هنا على تعاريف هؤلاء حسب التاريخ الزمنى لكل واحد
منهم

١ - الكندى (٨٠١ - ٨٧٤ م) :

ابتكر الكندى مصطلح (النسب الزمانية) عوضاً عما اعتاد الناس أن يسموه
إيقاعاً . وفى رسالته الأولى : (رسالة فى خبر صناعة التأليف) (٢) كتب الكندى
ما يلى

» . فينبغى أن يكون القول العددي أعنى الشعر الملبس للحن مشاكلأ فى
المعنى لطبع اللحن فى هذه الثلاثة الأنحاء وأنواعها ، وفى نسبة رمانية - أعنى
إيقاع - مشاكل لمعنى اللحن

٢ - الفارابى (٨٧٠ - ٩٥٠ م) :

عرف الفارابى الإيقاع بقوله » فإن الإيقاع هو النقلة على النغم فى
أزمنة محدودة فى المقادير والنسب « (٣)

٣ - الخوارزمى (المتوفى ٩٩٧ م) :

نقل الخوارزمى فى كتابه الموسوعى : (مفاتيح العلوم) تعريف الفارابى ،

وهو :

« الإيقاع هو النقلة على النغم فى أزمنة محدودة المقادير » (٤)

٤ - ابن سينا (المتوفى ١٠٣٧م) :

عرف ابن سينا الإيقاع بقوله « فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا » (٥)

٥ - ابن زيلة (المتوفى ١٠٤٨م) :

أورد ابن زيلة تلميذ ابن سينا تعريف أستاذه القائل « الإيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات ، فإن كانت النقرة منغمة كان الإيقاع لحنيا ، وإن كانت محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا » (٦)

٦ - الحسن بن أحمد الكاتب (كان حيا ١٢٢٨م) :

فى مخطوطته (كمال أدب الغناء) تحقيق زكريا يوسف ، عرف الحسن الكاتب الإيقاع بقوله « هو قسمة زمان اللحن بنقرات ، وهو النقلة على أصوات مترادفة فى أزمنة تتوالى متساوية ، وكل واحد منها يسمى دورا » (٧)

٧ - الأرموى (١٢١٦ - ١٢٩٤م) :

عرف صفى الدين الأرموى البغدادى الإيقاع فى كتابه : (الأدوار) الذى ألفه فى أواخر العصر العباسى بقوله « الإيقاع جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير ، لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة ، يدرك تساوى الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم » (٨) وفى (الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية) التى ألفها فى عصر المغول ، والتى كتبها سنة ١٢٧٦م أورد الأرموى تعريف الإيقاع كما يلى

« الإيقاع هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية ، يدرك تساوى تلك الأدوار والأزمنة بميزان الطبع السليم » (٩)

٨- اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤ م) :

كتب محمد بن عبد الحميد اللاذقى فى (الرسالة الفتحية فى الموسيقى)
حول علم الإيقاع ما يلى

« الإيقاع قال بعض القدماء الإيقاع إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل . وقال الشيخ أبو نصر (يعنى الفارابى) الإيقاع هو النقلة على النغم فى أزمنة محدودة المقادير والنسب وقال أبو على (يعنى ابن سينا) الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات وأما ملخص ما قال صاحب الأدوار (يعنى الأرموى) فى كتبه فهو : إن الإيقاع جماعة نقرات يتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة ، ويكون لها أدوار متساويات الكمية ، وقد لا يكون ، ويدرك تساوى تلك الأدوار المتساوية بميزان الطبع السليم كما يدرك أوزان الشعر بذلك الميزان بدون الاحتياج إلى قانون العروض » (١)

علم الإيقاع وعلم العروض

يستند علم الإيقاع فى الموسيقى العربية على علم العروض ، وهو مستنبط من بحور الشعر العربى التى يتبع كل بحر منها نظاماً خاصاً فى عدد حروفه الساكنة والمتحركة ، ويعتبر الخليل بن أحمد الفراهيدى (٧١٨ - ٧٩١ م) أحد مشاهير رجال اللغة والأدب فى مدرسة البصرة النحوية أول من وضع ميزان الشعر العربى (علم العروض)

نشأت الموسيقى العربية كما نشأ الشعر العربى فناً استمد عناصره من الفطرة ، ثم تطور هذا الفن ووضعت له الأسس والقواعد العلمية فيما بعد من الزمن ومن الثابت أن أى فن يعتمد فى نشأته الأولى على الفطرة ، أما العلوم والنظم والقواعد فإنها تعتمد على العقل لا على الفطرة ، فشعراء العصر الجاهلى كانوا ينظمون الشعر العربى قبل عدة قرون من وضع الفراهيدى علم العروض

لقد ثبت القدماء من علماء الموسيقى العربية الأوزان والإيقاعات الموسيقية العربية بواسطة أركان علم العروض وهى ست ، وتسمى الإيقاع اللفظى الذى يشتمل على ثلاثة أنواع ، وهى وتد ، سبب ، فاصلة والسبب نوعان :

أ - السبب الخفيف ويتكون من حرفين ؛ الأول متحرك والثانى ساكن ، مثل قُلْ ، وهَبْ

ب - السبب الثقيل ويتكون من حرفين متحركين ، مثل : لَكَ ، بِكَ

أما الوند فهو أيضاً على نوعين :

أ - الوند المجموع ويتألف من حرفين متحركين والثالث ساكن ، مثل عَلَى .

ب - الوند المفروق ويتألف من ثلاثة أحرف ، الأول متحرك والثانى ساكن

والثالث متحرك ، مثل قَالَ وَنَامَ

والفاصلة كذلك على نوعين :

أ - الفاصلة الصغرى : وتتألف من أربعة أحرف ، الثلاثة الأولى متحركة

والرابع ساكن ، مثل قَلَمَنْ

ب - الفاصلة الكبرى وتتألف من خمسة أحرف ، الأربعة الأولى متحركة

والخامس ساكن ، مثل شَبَكْتَنْ ، كُتُبْنَا

وقد جمع علماء علم العروض هذه الأركان في الجملة التالية

(لم أر على ظهر جبلن سمكتن)

تطور علم الإيقاع

أشار علماء الموسيقى العربية إلى تطور الإيقاع في مصنفاتهم الموسيقية، وعلى سبيل المثال نذكر الفارابي الذي كتب فصلاً في الإيقاعات التي جرت عادة العرب باستعمالها، فقال

« وليكن ما نعدده منها كسائر الأشياء التي يصطلح عليها ، مأخوذة عن مهرة المزاويلن للموسيقى العملية من العرب وعن حذاق من تعاطى منهم أعمال هذه الصناعة ممن نطق عن كثير مما زاوله منها أو أثبتته في كتاب ، وليكن ما نبينه هاهنا ما نحكيه عنهم معبراً عنه بالألفاظ التي جرت بها عاداتهم في العبارة » (١١).

ويثبت من هذه الفقرة المقتبسة أن الفارابي - وهو غير عربي - قد اعتمد في كتابته حول الإيقاعات العربية على المزاويلن للموسيقى العربية وليس على الروم أو الفرس وتحت عنوان (الإيقاعات العربية المشهورة) عالج الفارابي هذا الموضوع معالجة فنية مسهبة

أما ابن زيلة (المتوفى ٤٨ ١م) فقد كتب في مخطوطه : (الكافي في الموسيقى) ما يلي

« وتذاكر المتقدمون والمتأخرون في أمر الإيقاعات وعددها ، فخلطوا تخلیطاً عظيماً وأظنهم لم يقفوا على الأمر الحق فيها ، وكل واحد ممن ادعى علم الموسيقى سلك في الإيقاع مسلكاً مخالفاً لمسلك الآخر ، وغير مؤد إلى وضوح كنه الأمر فيها وإلى ما يجد الطباع دالة عليها وشاهدة بصحتها والاستعمال مطابقاً لها ، وكتبهم تنطق بصحة ما حكينا عنهم وتدل على بعدهم من الحقيقة وذهاب كنه الأمر عليهم » (١٢)

ومن الاستعراض للإيقاعات العربية عند العديد من علماء الموسيقى العرب وغير العرب في العصر العباسي والفترة المظلمة نلاحظ أن هذه الإيقاعات العربية قد حافظت على أسمائها إلا أن صيغتها قد تغيرت

هذا ، ولابد فى البداية من توضيح (النقرات) المستعملة فى الإيقاعات العربية لأن أصل الإيقاع هو من نقرات مختلفة ليست متشابهة الأزمنة بل تختلف فيها (١٣)

النقرة :

هى مدة زمنية يسمع من خلالها صوت ، سواء أكان صادراً من الحنجرة أو من الآلات الوترية أو النغمية أو القرعية التى تحدد الزمن

النقرة الساكنة

هى النقرة التى تعقبها وقفة

النقرة المتحركة :

هى النقرة التى لا تعقبها وقفة

النقرة الثقيلة :

هى النقرة التى زمانها ضعف زمان النقرة الخفيفة

النقرة الخفيفة :

هى النقرة التى زمانها نصف زمان النقرة الثقيلة

النقرة اللينة :

هى النقرة التى تشغل زمان الفاصلة

الفاصلة :

هى زمان يرد بعد زمان تستحقه النقرة لو اقتضرت عليه وحده لكان اتصال لا انفصال وهى الزمان الذى كان بين النقرات المتقدمة على المنفصلة وبها كانت متصلة ، فإنه إن لم يكن زمان تنقطع به نقرة من نقرة تابعة لزم أن يكون الإيقاع موثقاً متشابه النقرات

الدور :

هو ما يقع بين فاصلة وفاصلة

الأرجل :

هى نقرات الدور

الوزن :

هو صياغة الجمل فى اللحن حسب نقرات أى أجزاء زمنية معدودة فى كل مازورة (بار)

الطاع :

الضربة القوية التى تكون فى وسط جلد الطبله أو الرق ، يقابلها اليوم عندنا ضربة (الدم)

الدبة :

هى الضربة الخفيفة التى تكون على حافة جلد الطبله أو الرق ، يقابلها اليوم عندنا ضربة (التك)

مجازات الأدوار :

هى نقرات يجتاز بها أزمنة الفواصل الكبرى بين أدوار الإيقاع ؛ ليسهل بها الانتقال من دور إلى دور

الاعتمادات :

هى نقرات يعتمد عليها فى آخر دور فى الإيقاع عند نهايات الألحان ، فيسهل بها قطع الدور فى نهاية زمان فاصلته العظمى

الجنس :

هو دور الأصل فى الإيقاع ، وهو مفصل نقرات الدور الواحد فى أزمنته المفروضة أصلاً دون زيادة نقرات من الخارج

التمخير :

هو التوسط فى زمان النقلة بين السريع والبطيء منها الترعيد :

هو نقرات غير محسوسة القدر بناء على صغرها الحث :

هو الإسراع فى الإيقاع وتخفيف أزمنة نقراته

استعراض تاريخي للإيقاعات العربية

الكندى (٨٠١ - ٨٧٤ م)

كان فيلسوف العرب الكندى (١٤) قد ذكر عدد الإيقاعات الثمانية التي بنى العرب عليها ألحانهم ، وهي

١ - ثقیل أول

٢ - ثقیل ثانى

٣ - ماخورى

٤ - خفيف ثقیل

٥ - رمل

٦ - خفيف رمل

٧ - خفيف خفيف

٨ - الهزج

قال الكندى : « وهذه الأجناس الثمانية حركات وسكون فى بيت الشعر الملحن ، وهى الأسباب والفواصل والأوتاد والغايات والسبب نقرة وإمساك ، وهو حرفان متحرك وساكن ، مثل هَلْ ، بَلْ ، قَمْ ، ويلزمه من الحشو فى الشعر (فُعْ) فالدائرة (٥) علامة للمتحرك ، والخط (/) علامة للساكن ، والفاء والعين حشوة فى هذا الجزء وهذا السبب خفيف (٥/) والسبب الثانى يلقب بالثقیل ، مثل لَمْ ، نَمْ ، سَمْ

والوتد وتدان الأول نقرتان وإمساك وهو حرفان متحركان فساكن مثل عَنَبْ ، طَرَبْ (٥٥/) ، ويلزمه من الحشو (فَعِلْ) وهذا الوتد مجموع . والثانى نقرة وسكون ثم نقرة ، وهو حرف ساكن بين متحركين ، مثل طاب ، غاب (٥/٥) وهو (فاع) وهذا الوتد مفروق والفاصلة: ثلاثة أحرف متحركة وحرف

ساكن ، مثل عَنَبَة (٥٥٥ /) والغاية أربعة أحرف متحركة فساكن ، وهي أربع نقرات وإمساك ، مثل حَبَسَهُمْ ونحوها (٥٥٥٥ /) وليس أكثر من هذه الحركات فى أشعار العرب »

وفى (رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى) يعالج الكندى ويعدد النقرات كما يلى :

« أما الثقيل الأول فثلاث نقرات متواليات ، ثم نقرة ساكنة ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به

والثقل الثانى : ثلاث نقرات متواليات ، ثم نقرة ساكنة ، ثم نقرة متحركة ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به

والماخورى نقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة ، ونقرة منفردة ، وبين وضعه ورفعته ورفعته ووضعته زمان نقرة

وخفيف الثقيل ثلاث نقرات متواليات لا يمكن أن يكون بين واحدة منها زمان نقرة ، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة

والرمل نقرة منفردة ونقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين رفعه وضعه ووضعته ورفعته زمان نقرة

وخفيف الرمل ثلاث نقرات متحركات ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به وخفيف الخفيف نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة

والهزج نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين ، (١٥)

الفارابى (٨٧٠ - ٩٥٠ م) :

قدم الفارابى شرحاً علمياً مسهبا للإيقاعات العربية بدأها بـ

« ١ - الهزج أحد مباني الإيقاعات العربية ، وهو الذى قالوا عنه : إنه هو الإيقاع الذى تتوالى نقراته نقرة نقرة

٢ - خفيف الرمل وهو الذى ذكروا أنه يتوالى نقرتين نقرتين خفيفتين
٣ - الرمل : وبعضهم يسميه : ثقل الرمل ، وهو ما كان إيقاعه نقرة واحدة
ثقيلة ثم اثنتان خفيفتان

٤ - الثقيل الثانى : وهو الذى إيقاعه عندهم اثنتان ثقيلتان
٥ - خفيف الثقيل الثانى (الماخورى) : وهو الذى عندهم اثنتان خفيفتان ثم
واحدة ثقيلة

٦ - الثقيل الأول وهو الذى نقرات أدواره ثلاث ثلاث متوالية ثقالا
٧ - خفيف الثقيل الأول وهو الذى نقرات أدواره ثلاث ثلاث متوالية
أخف من نقرات الثقيل الأول وهذه التى رسمناها هى جميع
الإيقاعات التى جرت عادة العرب باستعمالها « (١٦)

الخوارزمى (المتوفى ٩٩٧م)

نقل الخوارزمى الإيقاعات العربية عن الفارابى ، حيث قال
« أولها الهزج وهو الذى تتوالى نقراته نقرة نقرة ، والثانى : خفيف الرمل
وهو الذى تتوالى نقراته نقرتين خفيفتين والثالث الرمل ، ويسمى ثقيل
الرمل وهو الذى إيقاعه نقرة واحدة ثقيلة ثم اثنتان خفيفتان والرابع الثقيل
الثانى ، وهو اثنتان ثقيلتان ثم واحدة خفيفة والخامس خفيف الثقيل الثانى
ويسمى الماخورى ، وهو نقرتان خفيفتان ثم واحدة ثقيلة والسادس : الثقيل
الأول ، وهو ثلاث نقرات متوالية ثقالا والسابع : خفيف الثقيل الأول ، وهو
ثلاث نقرات متوالية أخف من نقرات الثقيل الأول « (١٧)

ابن سينا (المتوفى ١٠٣٧م) :

يرى ابن سينا أن العرب قد اكتفوا من الإيقاعات المتعددة بشمانية أنواع رئيسة
تفرع عنها شعب وأقسام ، والإيقاعات الرئيسة هى

١ - الهزج

٢ - خفيف الهزج

٣ - الثقيل الأول

٤ - خفيف الثقيل الأول

٥ - رمل

٦ - خفيف الرمل

٧ - الثقيل الثانى

٨ - خفيف الثقيل الثانى ويسمى الماخورى

وقد قسم ابن سينا (١٨) الإيقاع إلى قسمين « أحدهما (الموصل) - وقوم يسمونه الهزج وهو أن تتوالى نقراته على أزمنة متساوية والثانى (المفصل) : وهو الذى لا يكون كذلك بل تكون عدة نقرات منه منفصلة عن عدة أخرى ، وذلك الانفصال لا محالة ، ويسمى ذلك الزمان فاصلة . والفاصلة زمان يرد بعد زمان تستحقه النقرة ، لو اقتصر عليه وحده لكان اتصال لا انفصال . وهو الزمان الذى كان بين النقرات المتقدمة على المنفصلة وبها كانت متصلة ، فإنه إن لم يكن زمان تنقطع به نقرة عن نقرة تابعة لزم أن يكون الإيقاع موصلا متشابه النقرات » (١٩)

وبعد المعالجة المفصلة ينتقل ابن سينا إلى معالجة الشعر وأوزانه حيث قال « فلتكلم الآن فى الشعر وهو كلام موقع أو كلام إيقاعى » (٢٠)

والواقع أن الفارابى قد سبق ابن سينا فى تقسيم الإيقاع إلى (الموصل) (المفصل) وعالج أقسامهما بكل دقة وتفصيل

ابن زيلة (المتوفى ١٠٤٨ م)

فى موضوع الإيقاعات لم يذكر ابن زيلة أستاذه ابن سينا ، بل ذكر عدة مرات الكندى والفارابى وأعاد ما كتبه عن الإيقاع وخالفهما أحيانا فعند معالجته موضوع الهزج نراه يقول : « أما الكندى والفارابى وغيرهما ممن صنف فى الإيقاع فلم يوفوه حقه ، بل قالوا إن الهزج هو الذى تتوالى نقراته إما خفافا وإما ثقلا وإما متوسطة ، ولم يسيروا إلى ما به صار هزجا من ذكر عدد نقراته وأدواره وجعلوه من الموصل عندهم ويحسن فيه التضعيف والطفى بعد أن يحيل الدور على

الوجه المذكور « (٢١)

صفى الدين الأرموى البغدادى (المتوفى ١٢٩٤ م)

فى كتابه (الأدوار) يقول الأرموى ما يلى « وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض ، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوى أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك ، بل هو غريزة جبل عليها الطبع ، وتلك الغريزة للبعض دون البعض وقد لا يحصل بكد واجتهاد « (٢٢)

وقال بعد ذلك « إن أدوار الضروب المشهورة عند أرباب هذه الصناعة من العرب ستة ، وهى

الثقيل الأول ، والثقيل الثانى ، وخفيف الثقيل ، والرمل وخفيف الرمل ، والهزج « (٢٣)

وبعد شرحه لكل ضرب من هذه الضروب نراه يقوم بتقديم دائرة لكل واحد منها تدعم وتوضح شرحه (٢٤)
اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤ م) :

تحت عنوان (فى علم الإيقاع) بدأ اللاذقى فى (الرسالة الفتحة فى الموسيقى) كلامه بإيراد تعاريف الفارابى وابن سينا والأرموى الذى وصفه بـ (صاحب الأدوار) وبعد الانتهاء من شرح الموضوع نراه ينتقل إلى (أنواع الإيقاع المستعمل عند المتقدمين) ، ويقول « إن الإيقاعات المستعملة المشهورة عند القدماء ستة أنواع ، وهى

الأول الثقيل الأول

الثانى الثقيل الثانى

الثالث خفيف الثقيل

الرابع ثقيل الرمل

الخامس خفيف الرمل

السادس الهزج .

وبعد انتهائه من شرح هذه الإيقاعات الستة عند القدماء ينتقل اللاذقي إلى موضوع (أنواع الإيقاع عند المتأخرين) حيث قال « اعلم أن الإيقاعات المشهورة عندهم من أهل زماننا ثمانية عشر نوعاً ، منها الثقيل ، ومنها الخفيف ، ومنها أوسط ، ومنها : جهاز ضرب ، ومنها : الفاختى الصغير ، ومنها رمل قصير ، ومنها سماعى ، ومنها جر ثقيل ، ومنها : أزج ويقال له سريع الهزج ومنها روان ، ومنها محجل ، ومنها ضرب الفتح ، ومنها برافشان ، فهذه الإيقاعات الثمانية عشرة مستعملة استعمالاً كثيراً فى زماننا كاستعمال الضروب الستة العربية فى زمان مستعملها » (٢٥)

إن اللاذقي هو أول عالم موسيقى فى الفترة المظلمة يذكر إيقاعات عصره التى يظهر فى مسمياتها بوضوح التأثير الأعجمى ، مثل : (سه ضرب قصير) و (جهاز ضرب) و (روان) (٢٦) ، ويقال له فى زماننا - أى زمان اللاذقي : (طرب انكيز) و (تركى ضرب) ، ومنها (سرندان) ، (ومنها برافشان) (٢٧)

وبعد هذا يذكر اللاذقي إيقاعات أخرى مستعملة فى زمانه إلا أن استعمالها أصبح قليلاً وهى (ركاب) و (راه كرد)

كما كانت فى زمانه إيقاعات مهجورة جاء على ذكرها ، ومنها (تركى أصل قديم) و (تركى أصل صغير) و (تركى خفيف) و (تركى سريع) و (مخمس) و (ضرب شاهى) و (ضرب قمرية) (٢٨)

جدول زمني للإيقاعات العربية والأعجمية

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
عصر الخلفاء الراشدين (٦٣٢ - ٦٦١ م)	١ - الثقيل الأول. ٢ - الثقيل الثاني ٣ - خفيف الثقيل ٤ - الهزج	جميعها عربية صرفة أصيلة.
العصر الأموي (٦٦١ - ٧٥٠ م)	١ - الثقيل الأول. ٢ - الثقيل الثاني ٣ - خفيف الثقيل ٤ - هزج ٥ - رمل ٦ - خفيف الرمل.	جميعها عربية صرفة أصيلة.
العصر العباسي (٧٥٠ - ١٢٥٨ م) وفيه كل من الكندى (٨٠١ - ٨٧٤ م)	١ - الثقيل الأول. ٢ - الثقيل الثاني ٣ - الماخوري	جميعها عربية صرفة أصيلة.

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
	<p>٤ - خفيف الثقيل</p> <p>٥ - الرمل</p> <p>٦ - خفيف الرمل .</p> <p>٧ - خفيف الخفيف</p> <p>٨ - الهزج</p>	
<p>الفارابى</p> <p>(٨٧٠ - ٩٥٠ م)</p>	<p>١ - الهزج</p> <p>٢ - خفيف الرمل .</p> <p>٣ - الرمل</p> <p>٤ - الثقيل الثانى</p> <p>٥ - الماخورى (خفيف</p> <p>الثقيل الثانى)</p> <p>٦ - الثقيل الأول</p> <p>٧ - خفيف الثقيل الأول .</p>	<p>جميعها عربية صرفه</p> <p>أصيلة</p>
<p>الخوارزمى</p> <p>(المتوفى ٩٩٧ م)</p>	<p>١ - الهزج .</p> <p>٢ - خفيف الرمل .</p> <p>٣ - الرمل</p> <p>٤ - الثقيل الثانى</p> <p>٥ - خفيف الثقيل الثانى</p> <p>(الماخورى) .</p>	<p>جميعها عربية صرفه</p> <p>أصيلة</p>

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
	٦ - الثقيل الأول ٧ - خفيف الثقيل الأول.	
ابن سينا (المتوفى ٣٧٠ م)	١ - الهزج ٢ - خفيف الهزج ٣ - الثقيل الأول ٤ - خفيف ثقيل الأول. ٥ - رمل ٦ - خفيف الرمل ٧ - الثقيل الثانى ٨ - خفيف ثقيل الثانى (الماخورى)	جميعها عربية صرفه أصيلة.
ابن زيلة (المتوفى ٤٨٠ م)	١ - الماخورى ٢ - الثقيل الثانى ٣ - الهزج ٤ - خفيف الرمل ٥ - الرمل ٦ - خفيف الثقيل الثانى ٧ - الثقيل الأول ٨ - خفيف الهزج	جميعها عربية صرفه أصيلة.

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
إخوان الصفا (القرن العاشر الميلادي)	١ - الثقيل الأول ٢ - خفيف الثقيل الأول. ٣ - الثقيل الثاني ٤ - خفيف الثقيل الثاني. ٥ - الرمل ٦ - خفيف الرمل ٧ - الهزج ٨ - خفيف الهزج	جميعها عربية صرفة أصيلة
الأرموى البغدادي (١٢١٦ - ١٢٩٤م)	١ - الثقيل الأول. ٢ - الثقيل الثاني ٣ - خفيف الثقيل ٤ - الرمل ٥ - خفيف الرمل. ٦ - الهزج	جميعها عربية صرفة أصيلة.
الحسن بن أحمد الكاتب (كان حيا ١٢٢٧م)	١ - الرمل ٢ - الثقيل الأول. ٣ - الثقيل الثاني ٤ - خفيف الرمل	جميعها عربية صرفة أصيلة.

الملاحظات	أسماء الإيقاعات	العصر أو المؤلف
	٥ - خفيف الثقيل الأول. ٦ - خفيف الثقيل الثانى. ٧ - الهزج	
عربية صرفة أصيلة.	١ - الهزج ٢ - خفيف الهزج ٣ - الرمل ٤ - خفيف الرمل ٥ - الثقيل الثانى ٦ - خفيف الثقيل الثانى (الماخورى) ٧ - الثقيل الأول ٨ - خفيف الثقيل الأول	الفترة المظلمة وفيها كل من شمس الدين الأکفانى (المتوفى ١٣٤٨ م)
فيها أعجمية عند المتأخرين	١ - ضرب الأصل ٢ - الخمس ٣ - التركى ٤ - الفاختى	
عربية صرفة أصيلة.	١ - الثقيل الأول ٢ - الثقيل الثانى	الأملى (المتوفى ١٣٥٢ م)

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
	٣ - خفيف الثقيل ٤ - الرمل ٥ - خفيف الرمل ٦ - الهزج ٧ - الخمس	
اللاذقي (المتوفى ١٤٩٤م)	١ - الثقيل الأول ٢ - الثقيل الثاني ٣ - خفيف الثقيل ٤ - ثقيل الرمل ٥ - خفيف الرمل ٦ - الرمل ٧ - الهزج	جميعها عربية صرفة أصيلة .
مؤلف كنز التحف ، مجهول (القرن الرابع عشر الميلادي) .	١ - الثقيل الأول ٢ - الثقيل الثاني ٣ - خفيف الثقيل الأول . ٤ - خفيف الثقيل الثاني . ٥ - الرمل ٦ - خفيف الرمل ٧ - الهزج	جميعها عربية صرفة أصيلة .

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
مؤلف كتاب الميزان فى علم الادوار والأوزان ، مجهول (القرن الرابع عشر الميلادى)	١ - الثقيل الأول ٢ - الثقيل الثانى ٣ - خفيف الثقيل ٤ - الرمل ٥ - خفيف الرمل ٦ - الهزج ٧ - الفاختى ٨ - المقلع	عربية صرفة أصيلة.
	١ - الهزج المضرب ٢ - الهزج المحصور ٣ - الهزج المدولب ٤ - الهزج المشكول ٥ - الهزج الطنبورى ٦ - الهزج المرجل ٧ - الهزج المحثوث	أضافها المحدثون إلى الإيقاعات أعلاه.
ناصر الكلبى العودى مؤلف (بلوغ الاوطار فى بيان ترنم الأوتار) من القرن الرابع عشر الميلادى	١ - المحجر ٢ - الخمس ٣ - المدور ٤ - البروشان ٥ - الأربعة والعشرين.	عربية صرفة أصيلة ما عدا البروشان والفاخت

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
	٦ - الستة عشر	
	٧ - الفاخت والرشا	
	١ - الثقيل	إيقاعات لأبناء العجم وردت فيها اصطلاحات عربية.
	٢ - المشعيز	
	٣ - الدويل	
	٤ - الدور	
	٥ - الثاني الثقيل	
	٦ - انفوخت	
	٧ - السماعي	
	١ - المصمودي	إيقاعات لا يشترط أن يتغنى بها أبناء العرب
	٢ - البليق	
	٣ - قيد الرصاص	
	٤ - الخاتوني	
	٥ - ضرب الماييتين	
	٦ - الجرکسي	
	٧ - الرهجي	
	٨ - أصول يمانى	
	٩ - وجه مصمودي	
	١٠ - ملور تركي	

الملاحظات	أسماء الإيقاعات	العصر أو المؤلف
إيقاعات المتأخرين مصطلحات مختلطة أعجمية وعربية.	٤ - ثقیل الرمل	
	٥ - خفیف الرمل	
	٦ - الرمل	
	٧ - الهزج	
	١ - الثقیل	
	٢ - الخفیف	
	٣ - سیه ضرب طویل	
	٤ - سیه ضرب قصیر	
	٥ - أوسط کبیر	
	٦ - أوسط صغیر	
	٧ - جهار ضرب	
	٨ - ضرب انکیز	
	٩ - عمل أو ترکی ضرب	
	١٠ - رمل طویل	
	١١ - رمل قصیر	
	١٢ - سرنندان	
	١٣ - سماعی	
	١٤ - جر ثقیل	
	١٥ - أزج أو سریع الهزج	
	١٦ - روان	

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
	١٧ - محجر ١٨ - ضرب الفتح	
فتح الله الشروانى (كان حيا ١٤٧٥ م)	١ - خفيف الهزج ٢ - ثقیل الهزج ٣ - الفاختى ٤ - رمل الطويل ٥ - رمل خفيف ٦ - الخفيف ٧ - الثقيل ٨ - ضرب بشرو ٩ - ضرب الأوسط ١ - تركى أصل ١١ - جهاز ضرب ١٢ - ضرب الفتح ١٣ - ضرب الربيع ١٤ - شاه ضرب ١٥ - ضرب المائتين	إيقاعات المعاصرين للشروانى عربية صرفة أصيلة ما عدا الفاختى (إيقاع للعجم) الإيقاعات ومصطلحاتها مختلطة عربية وفارسية وتركى فى الفترة المظلمة

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
<p>العصر الحديث</p> <p>مؤلف كتاب</p> <p>الشجرة ذات الأكمات</p> <p>الحاوية لأصول الأنغام</p> <p>(القرن السابع عشر)</p>	<p>١ - الثقيل الأول</p> <p>٢ - الثقيل الثاني</p> <p>٣ - خفيف الثقيل</p> <p>٤ - الرمل</p> <p>٥ - ثقيل الرمل</p> <p>٦ - الهزج</p> <p>٧ - المقلع</p> <p>٨ - الفاختي (إيقاع</p> <p>للعجم).</p>	<p>عربية صرفة أصيلة</p> <p>ما عدا الفاختي</p>
<p>مؤلف مجهول ،</p> <p>لكتاب: الأدوار في</p> <p>التأليف (القرن</p> <p>السابع عشر)</p>	<p>١ - الثقيل الأول</p> <p>٢ - الثقيل الثاني</p> <p>٣ - الرمل</p> <p>٤ - المرسل</p> <p>٥ - خفيف الرمل.</p> <p>٦ - الهزج</p> <p>٧ - الفاختي (إيقاع</p> <p>للعجم)</p>	<p>عربية صرفة ما عدا</p> <p>الفاختي</p>

العصر أو المؤلف	أسماء الإيقاعات	الملاحظات
شهاب الدين الحجازي المصري (١٧٩٥-١٨٥٧م)	١ - الشنبر ٢ - المربع ٣ - الرهج ٤ - المدور ٥ - الزرافات ٦ - الأوفر ٧ - الوحدة (تذكر لأول مرة)	جديدة ونادرة

لقد أثبتت الجداول المارة الذكر أصالة الإيقاعات العربية مع مصطلحاتها العربية الصرفة واستمرار سيطرتها على الحياة الموسيقية - من حيث الاستعمال - بعد سقوط بغداد سنة ١٢٥٨م وانتهاء العصر العباسي وخلال الفترة المظلمة

إن سقوط بغداد وما تبعه من تبادل سيطرة الحكم على العراق بين الفرس والأتراك قد أدى ولاشك إلى دخول المصطلحات الأعجمية (الفارسية والتركية) إلى الاستعمال في اللغة العربية والعكس صحيح ، وهذا أمر طبيعي لا مفر منه ؛ بسبب الاختلاط بين الشعوب الناشئ عن السيطرة والاحتلال

إن دراستنا لهذا الموضوع المستندة على المخطوطات الموسيقية العربية قد أبطلت رأى سليم الحلو في الصفحة ١٨٤ من كتابه (تاريخ الموسيقى الشرقية ، بيروت ١٩٧٥م) عند كلامه عن الموسيقى العربية ، والقائل

« . . . واقتبسوا - يعنى العرب - نظريات الإيقاعات الميزانية وغيرها من الفنون

والنظريات من الفرس واليونان »

من الثابت أن علم الإيقاع فى الموسيقى العربية مستنبط من بحور الشعر العربى حيث يتبع كل بحر فيه نظاماً خاصاً فى عدد حروفه الساكنة والمتحركة . وبما أن الشعر العربى شعر أصيل غير مقتبس من الفرس لذا لا يمكن أن تكون الإيقاعات الميزانية المستنبطة من بحور الشعر العربى الأصيل والقديم مقتبسة من الفرس واليونان كما زعم اللبناني سليم الحللو

لقد تعودت الدول العربية على استعمال المصطلحات الأعجمية فى العصر الحديث كما تثبت لنا ذلك الجداول التالية ، والتي اقتبسناها من كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد فى القاهرة سنة ١٩٣٢م

جدول الإيقاعات المستعملة فى العراق وخاصة فى بغداد

٨ / ٣٨	السماح
٨ / ١٨	أى نواسى
٤ / ٦	يكرك
٨ / ٦	حسجة (بطىء)
٨ / ١	عيلوى
٨ / ٨	مثلث
٤ / ٤	شرقى
٨ / ٥	شعبانية

جدول الإيقاعات المستعملة فى سوريا وبخاصة فى حلب

٤ / ١٧٦	إيقاع فتح (بسيط)
٤ / ١٢٨	بشرو إسحاق البياتى
٤ / ١٢٨	إيقاع هاوى أو حاوى
	بشرو مقام سازكار

- إيقاع زنجير التركى (بسيط) ٤ / ١٢
وهو مركب من خمسة إيقاعات :
- ١ - الجفنة دويك ٤ / ١٦
٢ - الفاخنة ٤ / ٢٠
٣ - الجنبر . ٤ / ٢٤
٤ - الدور الكبير ٤ / ٢٨
٥ - البرفشان . ٤ / ٣٢
إيقاع ثقيل التركى . ٤ / ٩٦
بشرو مقام زير كوله
إيقاع رمل التركى (بسيط) . ٤ / ٥٦
إيقاع نيم ثقيل تركى . ٤ / ٤٨
إيقاع هزج تركى (بسيط) . ٤ / ٤٤
بشرو مقام بسته نكار .
إيقاع نقش الستة والثلاثين (بسيط) . ٤ / ٣٦
وهذا الإيقاع مستعمل فى حلب ويتركب من
ثلاثة أوزان
- ١ - مخمس عربى . ٤ / ٨
٢ - روان مصرى . ٤ / ١٢
٣ - نصف مخمس تركى يكرر مرتين . ٤ / ٨
إيقاع فرع تركى (بسيط) ٤ / ٣٢
بشرو مقام نكريز
إيقاع مخمس تركى ٤ / ٣٢
بشرو مقام صبير
إيقاع برفشان تركى . ٤ / ٣٢
بشرو مقام عجم مرصع . ٤ / ٣٢
إيقاع خفيف التركى (بسيط) . ٤ / ٣٢
إيقاع الخفيف المستعمل فى حلب (بسيط) . ٤ / ٣٢

- ٤ / ٢٩ إيقاع الترك زرب (أعرج) مستعمل فى حلب .
- ٤ / ٢٨ إيقاع الدور الكبير المستعمل فى حلب (بسيط)
- ٤ / ٢٨ إيقاع الرمل المستعمل فى حلب (بسيط)
- ٤ / ٢٦ إيقاع ورش المستعمل فى حلب (بسيط)
- بشرو مقام ضبار مرمزمة .
- ٤ / ٢٤ إيقاع جنبر المستعمل فى حلب (بسيط) .
- ٤ / ٢٤ إيقاع الأربعة والعشرون المستعمل فى حلب (بسيط) .
- ٤ / ٢٢ إيقاع هزج المستعمل فى حلب (بسيط)
- ٤ / ٢٢ إيقاع رهج المستعمل فى حلب (بسيط)
- ٤ / ٢١ إيقاع طرة المستعمل فى حلب (أعرج)
- ٤ / ٢١ إيقاع نقش الواحد والعشرين (أعرج) .
- وهو مركب من ورنين
- ٤ / ١٢ ١ - نيم ورش
- ٤ / ٩ ٢ - نيم روان تركى
- ٤ / ١٨ إيقاع نيم دور المستعمل فى حلب (بسيط) .
- ٤ / ١٧ إيقاع نقش السبعة عشر المستعمل فى حلب (أعرج) .
- وهو مركب من أربعة إيقاعات
- ٤ / ٣ ١ - الأعرج
- ٤ / ٧ ٢ - النوخت
- ٤ / ٥ ٣ - الأغر اقصاق التركى
- ٤ / ٢ ٤ - الواحدة السائرة
- ٤ / ١٦ إيقاع الستة عشر المستعمل فى حلب (بسيط) .
- ٤ / ١٦ إيقاع جفنة دويك المستعمل فى حلب (بسيط) .
- ٤ / ١٦ إيقاع بليق شامى المستعمل فى حلب (بسيط) .
- ٤ / ١٦ إيقاع نيم خفيف المستعمل فى حلب (بسيط) .

الإيقاعات المستعملة فى مراكش

٨ / ١٢	البسيط
٨ / ٦	القنطرة
٨ / ٣	مخلص
٨ / ٨	قائم ونصف
٨ / ٨	البطايقى
٨ / ٨	الدرج
٨ / ٦	القوام
٨ / ٣	الانصراف

وذكر عبد العزيز عبد الجليل (٢٩) أن النوبة فى المغرب تتكون من خمسة أقسام، يسمى كل قسم منها ميزاناً، وهى

١- البسيط :

ولإيقاعه شكلان الأول بطيء ويسمى الموسع ، ويدون بميزان ٦ / ٤ ،
والشكل الثانى سريع ويسمى الانصراف ، ويدون بميزان ٣ / ٤ ، ويتوسطهما
شكل يسمى القنطرة ويدون بميزان ٣ / ٤

٢- القائم ونصف :

ولإيقاعه شكلان الشكل الأول بطيء ويسمى الموسع ، ويدون بميزان
٨ / ٤ ، والشكل الثانى سريع ويسمى الانصراف ، ويدون بميزان ٤ / ٤ ، وبينهما
إيقاع يسمى القنطرة ويدون بميزان ٤ / ٤

٣- البطايقى :

ولإيقاعه شكلان الشكل الأول الموسع ، ويدون بميزان ٨ / ٤ ، والشكل
الثانى الانصراف ، ويدون بميزان ٨ / ٨

٤ - الدرج :

وإيقاعه يدون بميزان ٤ / ٤

٥ - القوام :

ولإيقاعه شكلان الشكل الأول: الموسع ، ويدون بميزان ٤ / ٤ ،
والشكل الثانى الانصراف ، ويدون ٨ / ٦ ، وبينهما إيقاع يسمى القنطرة يدون
بميزان ٨ / ٣ .

الإيقاعات المستعملة فى تونس

٨ / ١٢	المصدر
٨ / ٦	طوق المصدر
٨ / ٣	الدرج
٨ / ٨	الآيات

الإيقاعات المستعملة فى الجزائر

٨ / ٨	المصدر
٨ / ٤	البطايحي
٨ / ٦	الدرج
٨ / ٥	الانصراف
٨ / ٣	المخلص
٨ / ٧	صوفيان

إن أوزان الموسيقى العربية هى العنصر الثانى الهام الذى تبنى عليه موسيقانا
فى إيقاعها والزمن مهمته ضبط إيقاع الأصوات وأجزائها وتأديتها على صورة
موزونة محكمة وللموسيقى العربية أوزان كثيرة مختلفة التركيب ، وهى مقيدة
بعدد معين من حركة الأزمنة التى لها علامات اصطلاحية خاصة تسمى (الدم)

و(التـك)، وقد اصطلح العرب على استعمال هذه العلامات لتحديد أماكن القوة والضعف في الإيقاع. أما السكتات الجزئية فتكون للاستراحة العرضية أو لتجميل التوقيع وقاعدة (الدم) و(التـك) والسكتات تسرى على التأليف الغنائية والموسيقى الآلية ، ويلتزم الملحن والمغنى والعازف بمراعاتها وتطبيقها

ويلاحظ أن العرب في الوقت الحاضر يستعملون العديد من الأوزان التركية والفارسية الأصل مع مصطلحاتها الأعجمية التي دخلت إلى الاستعمال في اللغة العربية عن طريق الاختلاط خلال فترات تاريخية معروفة من الاحتلال والحكم

لقد أورد سليم الخلو ثمانية وتسعين ميزانا مع مسمياتها الشرقية وبالتدوين الموسيقى الحديث للوقوف على الأصالة والتأثير والتأثر

هوامش القسم الثالث

- (١) لويس معلوف المنجد ، ص ٤٦٥ .
- (٢) مؤلفات الكندي الموسيقية ، تحقيق زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢م ، ص ٦٤ ، ٦٥
- (٣) الفارابي: الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، القاهرة ١٩٦٧م ، ص ٤٣٦
- (٤) الخوارزمي مفاتيح العلوم ، ص ١٤
- (٥) ابن سينا: الشفاء ، تحقيق: زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٥٦م ، ص ٢٤ ، ٨١
- (٦) أبو منصور الحسين بن زيلة الكافي في الموسيقى ، تحقيق: زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٦٤م ، ص ٤٤
- (٧) الحسن بن أحمد بن علي الكاتب كمال أدب الغناء ، تحقيق: زكريا يوسف ، في مجلة المورد المجلد الثاني ، العدد الثاني ، لسنة ١٩٧٣م ، ص ١٣٦
- (٨) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموي البغدادي كتاب الأدوار ، شرح وتحقيق الحاج هاشم محمد الرجب ١٩٨١م ، ص ٨٦ ، ١٤
- (٩) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموي البغدادي الرسالة الشرفية في النسب التأليفية ، تحقيق: الحاج هاشم محمد الرجب ١٩٨٢م ، ص ١٨٩
- (١٠) محمد بن عبد الحميد اللاذقي الرسالة الفتحة في الموسيقى ، شرح وتحقيق: الحاج هاشم محمد الرجب ، الكويت ١٩٨٦م ، ص ٢١٧
- (١١) ابن زيلة: الكافي في الموسيقى ، ص ٤٧ ، ٤٨
- (١٢) الفارابي: الموسيقى الكبير ، ص ٢٢ ، ٢٣ ، ١
- (١٣) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموي البغدادي الرسالة الشرفية في النسب التأليفية ، ص ١٨٨

- (١٤) مؤلفات الكندي الموسيقية ، الرسالة الثانية ، ص ٨٠ ، ٨١
- (١٥) المصدر السابق ، ص ٩٧ ، ٩٨
- (١٦) الفارابي: الموسيقى الكبير ، ص ٢٤ ، ٢٥ ، ١
- (١٧) الخوارزمي مفاتيح العلوم ، ص ١٤ ، ١٤١
- (١٨) ابن سينا الشفاء ، ص ٢٤
- (١٩) المصدر السابق ، ص ٩٧ ، ٩٨
- (٢٠) المصدر السابق ، ص ١٢٢
- (٢١) ابن زيلة الكافي في الموسيقى ، ص ٥٣
- (٢٢) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموى البغدادي: كتاب الأدوار، ص ١٤
- (٢٣) المصدر السابق ، ص ١٤٥ - ١٥٣
- (٢٤) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموى البغدادي الرسالة الشرفية في النسب التأليفية ، ص ١٩٨ - ٢٠٨
- (٢٥) محمد بن عبد الحميد اللاذقي الرسالة الفتحية في الموسيقى ، ص ٢١٧ - ٢٥٧
- (٢٦) ذكر صفى الدين الأرموى (في ص ٢٤٥ - ٢٦٣) من الرسالة الشرفية أن للفرس أنواع ضروب غير مشهورة بين العرب وعند كثير منهم ، وربما كان لهم فيه مصنعات يسيرة وأشهرها يسمونه الفاختي وانظر: اللاذقي الرسالة الفتحية ، ص ٢٤٥ - ٢٦٣
- (٢٧) محمد بن عبد الحميد اللاذقي: الرسالة الفتحية في الموسيقى ، ص ٢٤٥ - ٢٦٣
- (٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٤٧ - ٢٦٣
- (٢٩) عبد العزيز عبد الجليل مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة (٦٥) ، سنة ١٩٨٣ م ، ص ٤٦ - ٤٨

التصنيف العلمى للألات الموسيقية

التصنيف العلمى للآلات الموسيقية

إن القفزة العلمية التى حدثت فى موضوع التصنيف العلمى للآلات الموسيقية قد حدثت فى العصر العباسى ، وعلى وجه التحديد على يد الفارابى (٨٧٠ - ٩٥٠ م) حيث اتخذ مبدأ كيفية إحداث وخروج الصوت من الآلة الموسيقية أساساً للتصنيف ، بعكس عصور ما قبل الإسلام حيث اتخذ السومريون المادة المصنوعة منها الآلة أساساً لتصنيف الآلات أما الإغريق والرومان فقد اتبعوا مبدأ (شكل الآلة). كما اتبع الإغريق طرقاً نادرة مثل تقسيمهم الآلات إلى

١ - آلات مسكونة الأرواح

٢ - آلات غير مسكونة الأرواح

أما علماء العصر العباسى فقد صنفوا الآلات الموسيقية إلى ثلاثة أصناف،
هى:

١ - الآلات الوترية

٢ - آلات النفخ

٣ - آلات النقر

وفى صنف الآلات الوترية فرق الفارابى بين الآلات التى يعزف عليها بالقوس وبين الآلات التى يعزف عليها بواسطة المضرب أو الريشة لقد كتب الفارابى (١) ما يلى: « إن الآلات المشهورة منها ما يحدث فيها النغم بأن تحرك أوتارها فتتهتز، ومنها ما يحدث فيها النغم بتسريب الهواء فى تجويفاتها شيئاً فشيئاً مثل: المزمار وما جانسها ، ومنها ما يحدث فيها النغم بأن يجر على أوتارها أوتار آخر أو ما يقوم مقام الأوتار.

والتي تهتز أوتارها منها ما يفرّد لكل نغمة منها على حياها وتر مفرد لها ، مثل المعازف والجنك وما جانسهما ، ومنها ما يكتفى فيه بوتر واحد أو أوتار

عدة ، ويقسم كل واحد منها أقساما ، وتسمع من كل قسم منها نغمة غير التي تسمع من القسم الآخر

وكذلك التي يجز على أوتارها أوتار أخر منها ما قد يفرد لكل نغمة منها ما قد يكتفى فيه بقسمة وتر واحد أو أوتار عدة

أما ابن زيلة (٢) (المتوفى ١٠٤٨م) فقد كتب فى هذا الصدد ما يلى

« وأما الآلات المستعملة فى الموسيقى وهى التى تحاكى مواقع النغمات فيها مواقع النغمات فى الحلق ما حدثت وأوجدت معينات الحلق ومزينات ومفخمات لها ومسدودات الخارجة منها ، ورائدت فى الاستلذاذ باللحون ومحاكيات وحافظات لنغم الألحان الإنسانية ، فهى على أقسام ؛ منها: ذوات أوتار ودساتين مشدودة على مواضع النغم؛ لتنتقل الأصابع عليها فى أنحاء النغم كالعود والطنبور، ومنها: ذوات أوتار بلا دساتين تدل على مواضع النغم، بل إنما الاختلاف بين مواضع النغم المختلفة فيها بطول الوتر وقصره بنفسه، كالصنج والشاه رود ، أو بتقصير الوتر وتطويله بأشباه الحاملات والأعمدة كالعنقاء وغيرها.

ومنها ذوات أوتار يجز عليها كالرباب ومنها آلات لا أوتار لها ، فمن ذلك منفوخ فيه متلقماً كالناى ، ومنفوخ فيه من ثقب كاليراعة ، ومنفوخ فيه بآلة صناعية كمزمار الجراب ، وقد ركب المنفوخ فيه تركيبات فيحدث الصوت ، مثل الآلة المعروفة بأرغن وغيرها ، ومنها: آلات تطرق بالمطارق كالصنج الصينى ، ومنها آلات أعدت لاتخاذ نقرات النغم ، وعدد نقرات الإيقاع ، وإظهار المقاطع من دون محاكاة مواقع النغم المختلفة، وذلك كالدفوف والطبول، والإيقاع بالقضيب والتصفيق باليد ، وهذه فلأن تكون محاكية لزمان النغم أنقص من الأولى.

ومن المحاكيات للإيقاع الزفن والرقص والدستند ، وهذه فلأن تكون محاكية لحركة الإيقاع المجردة من القرع أولى من أن تكون محاكية للإيقاع فهى أنقص من آلات الإيقاع ومن هذه الآلات ما يصوت بقرع يقرع به الآلة ؛ فيأتى الصوت والنغم فيها متقطعاً على حسب تقطيع القرعات ، مثل العود والصنج وما أشبههما . ومنها ما لا يكون الصوت كذلك، بل يأتى الصوت منها ممتدا متصلاً، مثل: الناي والسرناى والرباب ، وهذا الصنف أشد محاكاة للحلق من الصنف

الذى يأتى الصوت فيه متقطعا ، والحذاق يجتهدون - لحفة أيديهم وبأصناف ما يستعملونه من الترعيدات وغيرها - أن يجعلوها كالمتصلة الصوت الممتدة النغم ، وبذلك يفضلون على المتخلفين فى الصناعة »

إن معالجة ابن زيلة هذه أكثر تفصيلا وتوضيحا من معالجة أستاذه ابن سينا (المتوفى ٣٧ ١ م) الذى كتب فى الشفاء ما يلى

« . الآلات على أقسام ؛ فمنها : ذوات أوتار ودساتين ينقر عليها ، كالربط والطنبور ، ومنها : ذوات أوتار ينقر عليها بلا دساتين ، وهى على وجوه ، فمنها ما أوتارها ممدودة على سطح الآلة كالشاه رود وذو العنقاء ، ومنها ما أوتارها ممدودة لا على سطح الآلة بل على فضاء يصل بين مجانبه ، كالصنج والسلياق . ومنها ذوات أوتار ودساتين لا ينقر عليها بل يجز عليها كالرباب ، ومنها آلات لا أوتار عليها ، فمن ذلك منفوخ فيه من طرفه ملتقما كالزمار ، أو منفوخ فيه من ثقب كالبراعة التى تعرف بسرناى ، ومنفوخ فيه بآلة صناعية كمزمار الجراب وقد تركب المنفوخ فيها بتركيبات حتى يحدث مثل الآلة الرومية المعروفة بالأرغن ، ومن الآلات ما يطرق بالمطارق كالصنج ، وقد يمكن أن تبتدع آلات غير المستعملات » (٣)

هذا ، ولأجل إبراز الأهمية العلمية لتصنيف الآلات الموسيقية الذى وضع فى العصر العباسى ، لابد من معالجة تصنيف الآلات الموسيقية فى أوروبا خلال العصور الوسطى المعاصرة للعصر العباسى .

إن تصنيف الآلات الموسيقية فى أوروبا كان مرتبطا بالكنيسة واللاهوت ، حيث قام آباء الكنيسة بتقسيم الآلات الموسيقية إلى : آلات مناسبة للعبادة وطقوسها ، وآلات غير صالحة لهذا الغرض ، فتراهم مثلا يعتبرون الآلة الهوائية المعروفة باسم (الأولوس) المطابقة للنأى المزدوج ، آلة الأرواح الشريرة ؛ لهذا فهى غير صالحة للكنيسة . كما ظهر تصنيف الآلات الموسيقية إلى آلات ذات أرواح الجن والآلات خالية من أرواح الجن ، وهو نفس التقسيم الذى قال به الإغريق

هذا ، ولم يكن فى أوروبا فى العصور الوسطى تصنيف للآلات الموسيقية مجمع عليه ، بل كان فردياً وظل الموضوع على هذه الحال لغاية أوائل القرن

السادس عشر الميلادي، حيث بدأت محاولات التصنيف الدقيق للآلات الموسيقية والذي ظل يتطور حيث أخذ التصنيف الثلاثي للآلات يستقر في أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ إذ اتخذت القواعد الفيزيائية في كيفية نشوء وإخراج الصوت أساساً للتصنيف، وهي نفس القواعد التي سار عليها قبلهم علماء الموسيقى في العصر العباسي منذ القرن العاشر الميلادي

هذا، وإن الكتب العربية الحديثة في الموسيقى لم تشر إطلاقاً إلى التصنيف العباسي للآلات الموسيقية إلا أنها قد سارت على التصنيف الثلاثي من حيث تدرى ولا تدرى، ونذكر على سبيل المثال كتاب سعيد عزت (٤)، حيث نجد فيه الأصناف الثلاثة التالية

١ - آلات الطرق

٢ - آلات النفخ

٣ - الآلات الوترية

أما الدكتور محمود أحمد الحفنى (٥)، فقد أورد في كتابه التصنيف الثلاثي

التالى

١ - آلات النفخ

٢ - آلات النقر أو الآلات الإيقاعية

٣ - الآلات الوترية

ونحن نسير أيضاً على التصنيف العباسي الثلاثي للآلات الموسيقية

الآلات الوترية

نالت الآلات الوترية الاهتمام الأكبر لدى علماء الموسيقى فى العصر العباسى والفترة المظلمة، حيث نرى أنهم قد خصصوا القسم الأعظم من كتبهم لمعالجة الآلات الوترية

كما أن تفضيل الآلات الوترية وحجبها نراه يتجلى وينعكس فى كثرة وتعدد رسوم ومشاهد هذه الآلات التى وصلتنا منقوشة على العديد من الآثار العربية الإسلامية من العصر العباسى (٧٥ - ١٢٥٨م) وما بعده . واستناداً إلى هذه الآثار وإلى بحوث المصادر التراثية نقول إن العزف على الآلات الوترية كان يتم باستعمال الطريقتين التاليتين

١ - طريقة نبر أو نقر الأوتار بواسطة الريشة أو المضرب أو الأصابع

٢ - باستخدام القوس

العود

التسمية :

العود كلمة عربية ، ولغة: تعنى الخشب أو العصا ، كما ورد فى قواميس اللغة العربية (٦)

واصطلاحاً هي آلة موسيقية وترية ينبر على أوتارها بواسطة الريشة.

واسم آلة العود فى اللغة الاكدية (البابلية والآشورية) كان يعرف باسم إينو (Inu) ويقابلها فى اللغة السومرية كوده أو كودى (Gu . De.,Gu.Di) وأمام هذا الاسم للعود كانت تكتب العلامة كيش (Gis) ومعناها الخشب للدلالة على المادة المصنوعة منها هذه الآلة الموسيقية طبقاً للطريقة التى اتبعها سكان العراق القدامى فى التفرقة والتمييز ما بين أصناف الآلات الموسيقية المختلفة إن الكلمة

الأكدية للعود (إينو Inu) ، وما يقابلها في اللغة السومرية (كوده ، كودى Gude, Gudi) كانت تعنى في هذه اللغات ما يلي

١ - الخشب المحدث للصوت

٢ - العصا المتكلمة

٣ - الآلة التي يعزف عليها

والكلمة العربية (العود) نجدها مستعملة في اللغة الفارسية واللغات الأوربية الحديثة المختلفة (٨) ، وقد نعته القدامى بـ (سلطان الآلات) (٩) . ولا يستعمل علماء الموسيقى الأوربيون كلمة العود للدلالة على العود العربى فقط بل يستعملون كلمة العود للدلالة على مجموعة كبيرة من الآلات الوترية ، التي يقسمونها طبقاً لشكل الآلة ، مثل : الساز ، الطنبور ، الباندورى ، الكوموس ، والتوبشور (١٠)

واستناداً إلى رأى هورنبوستل وكورت زاكس (١١) المتعلق بالتصنيف العلمى للآلات الموسيقية فإن أكثر الآلات الوترية تدخل تحت آلة العود ، سواء كان العزف يتم بواسطة الريشة أو القوس (الكمان مثلاً) وهذا ما جعل الباحثين الأوربيين يهتمون بدراسة تاريخ وأصل العود (١٢)

العود في المصادر التراثية :

عالمج الكندى (المتوفى ٨٧٤ م) موضوع العود بصورة مفصلة في رسالته التي ألفها إلى أحمد بن المعتصم المعروفة بـ (رسالة الكندى في اللحن والنغم) وقد حققها زكريا يوسف

وحول تركيب العود كتب الكندى ما يلي

» إن العيدان تختلف في كبرها وصغرها وعرضها وعمقها وأشكالها ورقتها وثخنها ورقة أجزائها بعضها بقياس بعض ، وأكثر ما يعرض ذلك من قبل قلة حذق صانعها بصناعته ، فإذا عرض فيها ما ذكر ولد فيها اختلاف الأوتار وفساد النغم . وأنا واصف صنعة العود على ما وضعت الحكماء الأولون الذين عنوا بصناعة الموسيقى

فأول ذلك أن يكون طوله ستاً وثلاثين أصبعاً منظمه - بالأصابع المختلفة

الحسنة اللحم - ويكون جملة ذلك ثلاثة أشبار ، وعرضه خمس عشر أصبعاً ، وعمقه سبع أصابع ونصفاً ، وتكون مسافة عرض المشط مع الفضلة التي تبقى وراءه ست أصابع ، وتبقى مسافة الأوتار ثلاثون أصبعاً ، وعلى هذه الثلاثين الأصبع تقع القسمة والتجزئة لأنها المسافة المصوتة ؛ فلذلك ينبغي أن يكون العرض خمس عشرة أصبعاً ، وهى نصف هذا الطول ، وكذلك العمق سبع أصابع ونصفاً ، وهى نصف العرض وربع الطول ، ويجب أن يكون العنق ثلث الطول وهو عشر أصابع ، ويبقى الجسم المصوت عشرون أصبعاً ، وليكن ظهره على حقيقة الاستدارة والخرط إلى جهة العنق كأنه كان جسماً مستديراً خط على بركال ثم قسم بنصفين فخرج منه عودان

أما الدساتين فهى حدود النغم ، ويجب أن تكون أربعته ربيع الطول - وهى سبع أصابع ونصف - مساوية لمسافة العمق ، ولا يجوز فى هاتين المسافتين أن تزيد إحدهما على الأخرى أعنى مسافة عمق العود ومسافة دساتينه لعله أنا ذاكرها ومبينها إن شاء الله

اعلم أن كل شئ عمل منه له معنى وفعل اتخذ ومن أجله عمل ، من ذلك عمق العود وقسمة الدساتين ، فإن عمق العود إنما استعمل للدوى ، وقسمة الدساتين لتفصيل النغم وإيضاحها ، وقدر حاجة كل واحد من هذين المعنيين إلى صاحبه كقدر حاجة صاحبه إليه ، وذلك أن العمق إن كان أقل من مسافة الدساتين خرجت النغمة خرساء لضيق مجالها ، وكذلك إن كانت مسافة العمق أكثر من مسافة الدساتين عظم الدوى وصارت النغمة قليلة الفصاحة لا ينقضى دوى إحداهن لعظمه حتى تأتى النغمة الأخرى فتجدده ، فيكون من ذلك الوهن فى بيان النغم وفصاحتها ، فوجب لذلك أن تكون هاتان المسافتان متساويتين ليكون فعلاهما متساويا « (١٣)

ثم استمر الكندى بعد ذلك فى الحديث عن قسمة الدساتين بكل تفصيل ، ثم يتناول معرفة الأوتار والنغم والتسوية العظمى^(١٤) والعلل النجومية التى ذكرت الفلاسفة أن العود وضع عليها

واختتم الكندى رسالته هذه بموضوع رياضة اليدين لذلك ، ومنها ذكر طرق

من جس الأوتار وقد أشار زكريا يوسف إلى أهمية هذه الرسالة فى تاريخ الموسيقى العربية لاحتوائها على ثلاثة أمور فريدة فى بابها ، وهى

١ - كيفية صناعة العود

٢ - تسويات العود

٣ - تمرين للضرب على العود وهذا التمرين الذى وضعه الكندى هو أقدم وثيقة موسيقية للحن مدون عند العرب ، لا بل فى تاريخ العود

لقد دون الكندى فى هذا اللحن النغمات التى يؤديها الضارب دون أن يعين لها زمانا ، ويرى زكريا يوسف أنه من الأفضل أن يضع هذه النغمات فى إطار إيقاعى كى يأتى اللحن موزونا ، ويكون التمرين أشبه بقطعة موسيقية صغيرة.

ويلاحظ فى هذا التمرين أن الكندى يبدأ منذ الدرس الأول فى تعويد التلميذ على ضرب نغمتين فى وقت واحد ، كى يدرّب أذنيه على تفهم الاتفاقات ، وتعويد أصابع يديه على وضعها فى الأماكن الصحيحة على الأوتار لتخرج النغمة من الوتر المزوم بالأصبع متفقة مع النغمة الثانية من الوتر المطلق أحيانا ، والمزوم أيضاً أحيانا وهذا - كما يقول زكريا يوسف (١٥) - أحدث ما هو متبع فى تدريس الضرب على الآلات الموسيقية

فى كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابى (المتوفى ٩٥٠ م) نجد أن معالجته للعود قد احتلت الصفحات (٤٩٨ - ٦٢٨) ونقتبس منها ما يلى

» . ونبتدئ من هذه بتلخيص أمر العود إذ كان أشهر الآلات وهذه الآلة من الآلات التى تحدث فيها النغم بقسمة الأوتار الموضوعة فيها ، وتشد على المكان المستند منها دساتين تحت الأوتار ، تحدد أقسامها التى تسمع منها النغم ، فتقوم لها تلك مقام حوامل الأوتار ، وتجعل موازية لقاعدة الآلة التى تسمى المشط ، وهى التى فيها أطراف الأوتار متباعدة الأماكن ، وفيها تشد الأوتار ثم تمد منها وتجمع أطرافها فى مكان واحد حتى يصير وضع أوتارها شبيهاً بشكل أضلاع مثلثات تبتدئ من قاعدة واحدة وتنتهى ارتفاعاتها إلى نقطة واحدة

ودساتينها المشهورة أربعة دساتين مشدودة على الأمكنة التى تنالها الأصابع فى

أسهل موضع يمكن القبض عليها من واسطة المكان المتدق من الآلة فأول هذه
دستان السبابة ، وثانيها دستان الوسطى ، والثالث دستان البنصر ، والرابع :
دستان الخنصر ، فتكون أقسام الأوتار المشهورة على عدد الدساتين المشهورة

فأول نغمة فى كل وتر نغمة كل الوتر وتلك تسمى نغمة مطلق الوتر ،
والثانية: تسمى نغمة السبابة ، والدستان المحدد لها مشدود على تسع ما بين
مجتمع الأوتار وبين المشط ، ثم نغمة الوسطى ولنؤخر القول فى موضع دستانها
ولنخل عنها حديثنا هذا وعن دستانها إلى أن ينتهى القول إليها

ثم نغمة البنصر ودستانها مشدود على تسع ما بين السبابة إلى المشط ثم
نغمة الخنصر ودستانها مشدود على ربع ما بين مجتمع الأوتار إلى نهاياتها فى
المشط فإذا مجموع نغمتى مطلق كل وتر وخنصره هو البعد الذى بالأربعة ،
ومجموع نغمتى مطلقه وسبابه هو بعد طينى ، ومجموع نغمتى سبابه وبنصره
هو أيضاً بعد طينى ، فيبقى مجموع نغمتى البنصر والخنصر البعد الذى يسمى
البقية والفضلة فقد ظهر أن الدساتين المشهورة مشدودة فى العود على أطراف
أبعاد الجنس القوى ذى المدتين « (١٦) .

وهذا ، ولم يتعرض الفارابى إلى صناعة العود وقياساته ؛ لهذا فإن فيلسوف
العرب الكندى هو أقدم وأول عالم موسيقى عالج موضوع صناعة العود مع
القياسات فى عصره - أى فى القرن التاسع الميلادى من العصر العباسى

أما ابن سينا (المتوفى ٣٧٠ م) فقد عالج موضوع العود بصورة مختصرة ،
وهو تارة يستعمل كلمة العود العربية ، وتارة أخرى يستعمل الكلمة الفارسية
(البربط) (١٧)

وقام ابن زيلة (١٨) (المتوفى ٤٤٠ م) بنقل ما كتبه ابن سينا

وفى الباب الثانى من المقالة الثانية من كتاب (حاوى الفنون وسلوة المحزون)
لمؤلفه ابن الطحان (١٩) الذى كان حيا فى سنة ٣٥٠ م ، ومن معنى الدولة
العلوية الفاطمية فى مصر ، نجد عرضا فى معرفة من استنبط العود والأساطير
والروايات الخرافية حول ذلك والتى خالفهم فيها (٢) ثم كتب ما يلى

« أما العيدان الأعجمية فما بنا حاجة إلى ذكرها إذ كانت قليلة في هذه البلاد والعامل بها غير موجود ، وهى أيضاً متباينة المقادير وليست فى حد معروف . وأما العود العربى ، فقد اتفقت الأقوال على أسمائه فمنها البربط (٢١) وهو البريت ، وقيل : البريت أصله بربج ، وتفسيره باب الجنة والون والمزهر والعود ، وفيه يقول الشاعر

واستنطق العود قد طال السكوت به لا ينطق اللهو حتى ينطق العود
وقال

إذا ما حَنَّ مزهرها إليها وخفت نحوه أذن الكرام
وأما البريت فمشتق من البريرة وهو فارسى ؛ ولذلك قال بعض من وصفه
وبربر البسم على كيانه وبريرة الشيخ على صبيانه
ومن أسمائه أيضاً : الكران ، قال الشاعر (٢٢)

وقيل : الكران اسم المضرب ، وهكذا وجدت فى بعض الكتب .
وبعد هذا تناول ابن الطحان (٢٣) الخشب الذى يصنع منه العود بالتفصيل ثم القياسات وهى : أن يكون طوله أربعون أصبعاً بالأصابع المضمومة ، وعرضه ست عشرة بالأصابع المضمومة أيضاً ، وعمقه اثنتا عشرة أصبعاً ، وتركيبه المشط منه على أصبعين وكسر ، وتقدير عنقه الذى يركب عليه شبر واحد وعقد ، ويكون طول بتجكه شبر وعقد ، وعدد ملاويه ثمانية ، فإن كان له زير حاد فعشرة ، وإن كان ذلك لا يعرف فى زماننا

هذا ، وتفتح عيناه على مقدار ثمانى أصابع مضمومة فى صدره من ناحية الاسكرجة التى تركب فيها العين ، ويثقب تحت المشط ثقباً واسعاً فإنه مما يطيه . وأطيب ما تكون العيدان بلا نقوش ولا تزيين ولا ترصيع ولا عاج ولا أبنوس ، بل خشباً واحداً ، وإن لم يكن عن تنميقة بالأبنوس مندوحة فليكن مخففاً رقيقاً مختصراً ، وهذا أبلغ ما يكون من صناعته .

وبعدها ذكر ابن الطحان ما يضر العيدان ويفسدها ثم يستمر فى الحديث حول الدساتين وأسمائها والغرض المقصود منها ، وأعقب ذلك حديثه عن الأوتار حيث قال

« وأما الأوتار فأصلها أربعة ، وشد بعض المتقدمين وترأ خامساً سماه الزير الحاد فصارت خمسة » (٢٤) . وقال أيضاً : « وإنا جعلنا الأوتار ثمانية احتياطاً لانقطاعها وتفخيماً لها » (٢٥)

وبعد هذا انتقل إلى الحديث حول المادة التى تصنع منها الأوتار فقال « ويكون الحرير فيها من الإبريسم المتار السالم من العقد والغلظ والرقه والتحفظ فيها من الاختلاف ؛ فإنها إذ اختلفت تعشقت النغم ونبت من السمع وبعث الطرب ، وإنما تصفو النغم بصفاتها واختيارها ، والمصارين معا بأن يؤخذ وتران فيجمع طرفاهما فى إبهام الرجل ويمسك طرفاهما الآخران فى اليد اليسرى ، وينقران فى موضع واحد فإذا تحركا فى وقت واحد وسكتا معا فهما مؤتلفان ، وإن سكنت حركة الواحد قبل الآخر فهما مختلفان ، وهذا مליح غريب وأول ما تعلق المثانى وبعدها الأزيار وبعدها المثالث وبعده ذلك البم ، وتقاس بعضها على بعض وتمدد وتنقر حتى تستقر ، ولا يركب جديد مع قديم ولا غليظ مع دقيق ولا يرخى بعضها دون بعض » (٢٦)

وفى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى (العصر العباسى) ، عاجلت الرسالة الخامسة من القسم الرياضى من رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا (فى الموسيقى) آلة العود كما يلى

« . ولكن أتم آلة استخرجتها الحكماء وأحسن ما صنعوها الآلة المسماة بالعود ولكن نبداً أولاً بذكر ما قال أهل هذه الصناعة فإنه قد قيل استعينوا فى كل صناعة بأهلها ، فنقول إن أهل هذه الصناعة قالوا ينبغى أن تتخذ الآلة التى تسمى العود خشباً طوله وعرضه وعمقه يكون على النسبة الشريفة ، وهى أن طوله مثل عرضه ومثل نصفه ، ويكون عمقه مثل نصف العرض ، وعنى العود مثل ربع الطول ، وتكون ألواح رقاqa متخذة من خشب خفيف ، ويكون الوجه رقيقاً من خشب صلب خفيف يطن إذا نقر

ثم يتخذ أربعة أوتار بعضها أغلظ من بعض على النسبة الأفضل ، وهو أن يكون غلظ البم مثل غلظ المثالث ومثل ثلثه ، وغلظ المثالث مثل غلظ المثنى ومثل ثلثه ، وغلظ المثنى مثل غلظ الزير ومثل ثلثه ، وهو أن يكون البم أربعاً وستين

طاقة إبريسم ، والمثلث ثمانيا وأربعين طاقة، والمثنى ستا وثلاثين طاقة ، والوزير سبعا وعشرين طاقة إبريسم ، ثم تم هذه الأوتار الأربعة على وجه العود مشدودة أسافلها فى المشط ورؤوسها فى الملاوى فوق عنق العود ، فعند ذلك تكون أطوالها متساوية ، وهى فى دقتها وغلظها مختلفة على هذه النسبة ثم يقسم طول الوتر الواحد بأربعة أقسام متساوية ، ويشد دستان الخنصر عند الثلاثة الأرباع مما يلى عنق العود ، ثم يقسم طول الوتر من الرأس بتسعة أقسام متساوية ويشد دستان السبابة على التسع مما يلى عنق العود ، ثم يقسم طول الوتر عند دستان السبابة إلى المشط بتسعة أقسام متساوية ، ويشد دستان البنصر على التسع منه فإنه يقع فوق دستان الخنصر مما يلى دستان السبابة ، ثم يقسم طول الوتر عند دستان الخنصر مما يلى المشط بثمانية أقسام ، ويزاد عليها هذا الدستان - أعنى دستان الوسطى - يشد بحيال نقطة من الوتر بينها وبين دستان الخنصر ثمن ما بين الخنصر إلى المشط ، فيصير نسبة نغمة الوسطى هذه إلى نغمة الخنصر مثلها مما بقى من الوتر فوق ، ويشد عند ذلك دستان الوسطى ، فإنه يقع فيما بين دستان السبابة والبنصر ، فهذا هو إصلاح العود ونسب الأوتار ومواقع الدساتين « (٢٧) ثم يعرجون بعد هذا على كيفية إصلاح النغم ومعرفة ما يكون بينها من النسب

وأما الحسن بن أحمد بن على الكاتب الذى انتهى فى سنة ١٢٢٧ م فى سنجار من تأليف كتابه (كمال أدب الغناء) حيث عالج دساتين العود ، وقال فى موضوع (باب حدود النغم) ما يلى « وهو قسمة الدساتين ، وبعض الناس قد يظن أن النغم التى فى العود مختلفة العدد بحسب اختلافهم فى الدساتين ، ويبلغ بها كل واحد إلى غاية يرى أنها الصواب دون غيرها ، ونحن نذكر من ذلك ما لا يحتاج إلى زيادة ، ونضرب عن ذكر من أخل فى ذكرها بشئ. والدساتين الضرورية هى أربعة ، وهى المنسوبة إلى الأصابع الأربع ، وهى التى فطن لها أكثر الناس واعتادوها ونسبوا النغم إليها... » (٢٨)

وإضافة إلى كتاب الأدوار (٢٩) فقد عالج صفى الدين الأرموى البغدادى موضوع العود فى كتابه الثانى (الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية) الذى ألفه فى عهد المغول - أى بعد سقوط بغداد فى سنة ١٢٥٨ م وانتهاء العصر العباسى -

لتلميذه شرف الدين د. رون الجوينى حيث قال

« اعلم أن أشهر الآلات وأثمنها هى الآلة المسماة بالعود ، يشد عليها خمسة أوتار ، أعلاه البم ثم يتلوه المثلث والمثنى والوزير والحاد ، وأما اصطحابها فهو أن تجعل مطلق كل وتر مساويا لثلاثة أرباع ما فوقه ، فيصير الجمع الكامل مندرجا فيما بين مطلق الأعلى الذى هو البم ، وينصر الأسفل الذى هو الحاد ، وتصير الوسطى على نهاية التسع الأول من المثنى ، فيصير ربع الوتر كافيا فى استخراج المجموع الثلاثة الكاملة ، بل أنقص من الربع بفضلة وقد يشد على الساعد دساتين مؤبدة لا تبدل بتبدل استخراج الأجناس ، والمشهورة فى زماننا هذا سبعة دساتين يشد على أطراف ذى المدتين مستويا ومنعكسا أحدها على نهاية الربع الأول» (٣٠) ويستمر صفى الدين الأرموى البغدادى فى تقسيم الدساتين

وفى القرن الخامس عشر الميلادى كتب اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤ م) فى كتابه (الرسالة الفتحة فى الموسيقى) ما يلى

« وجميع الآلات الموسيقارية على نوعين الآلات ذوات الأوتار ، والآلات ذوات النفخ ، وقد عد الحلوq الإنسانية منها أما الأصناف المشهورة للنوع الأول فى زماننا فأربعة عشر صنفا وهى : عود قديم وعود كامل وعود أكمل . . . » (٣١). ثم يستمر اللاذقى فى شرح تسوية الأوتار وأنواعها (الاصطحاب المعهود والاصطحاب غير المعهود) حيث قال

« وكذا إذا تحقق ذلك فى الاصطحاب بين آلة لها خمسة أوتار بالقوة أو بالفعل تكون النسبة بين كل من مطلقات الأعلى مع ما فى جنبه الأسفل نسبة المثلث ، فيتحقق ذو الأربع خمس مرات ، ويستغرقه بعد ذى الكل مرتين مع عدم التجاوز على الربع بل عما هو أنقص منه يبعد البقية ، فيكون الأقل من الربع فى هذه الآلة كافيا لاستخراج المجموع والأجناس الكاملة بالفعل عنه ؛ ولهذا سموها بعود كامل ، ثم اتفقوا على أن أشرف الآلات ذوات الأوتار هو العود الكامل وبعض العملة المتأخرين يشدون على ساعد الآلة وترا سادسا ويسمونها عودا أكمل ، وقد وضع على سواعد تلك الآلات علامات دالة على مخارج نغمات مدار الألحان من تلك السواعد ، ويسمى تلك العلامات بالدساتين سواء كانت أوتارا

مشدودة أو خطوطاً مكتوبة وغيرها » (٣٢)

ومن القرن الخامس عشر الميلادى أيضاً وصلتنا مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) لمؤلف مجهول ، جاء فيها حول العود ما يلى :

« فصل فى العود اسم من العود وهى الرجعة ، وهو أنواع بحسب عدد أوتاره ، فمنه عود ذو اثنى عشر وترأ ومعشر ومثمن ، والعود ذو الاثنى عشر وترأ حكمه على حكم البروج الاثنى عشر ، وعلى حكم الأنغام الاثنى عشر ، والاثنى عشر مقسومة على أحكام الست أوزان . فلكل وتر منها ثلاثين عرقاً ، وهى مقسمة على الأنغام الدائرة فى الفلك ، وله حكمه فى الساكن والمتحرك أما إذا كان العود معشراً فحكمه يختلف - وأول من صنعه الفارابى - فيخص كل وتر ستة وثلاثين قسماً ، ولها حكمها فى الساكن والمتحرك ، وللعود المثمن أحكامه فى الساكن والمتحرك ، وقسمة الأنغام على أوتاره كسابقه ، وللعود فرخة بسة أوتار تسمى (الششته) وهى الطربرب ، وحكمها على حكم الأوزان الستة

والعود أنواع منه العود المحكم وقال بعضهم إنه العود المفكك الذى يفرد ويجمع ، وصنع من قطع متفرقة تجمع وتركب فتصير عوداً صحيحاً ، وقد صنع للملوك لكونه خفيفاً ، وتفك إذا كانوا فى سفر وعرفه الخوارزمى نقلاً عن أحد الشيوخ أنه ما خف خشبه ورق طربه وقلت أوتاره واستوى دوره ومداره وكان السلف يصنعونه من أربعة أخشاب أطيب للآلة وأطرب وأقواها حساً وأصبر للعمل ، وهم خشب الزان وخشب الدردار وخشب الساز وخشب الميس ؛ فالزان يعطى رنة وصقالة والدردار يعطى رقة ونعومة ، والساز لا يتسوس وله رائحة ذكية ، والميس سهل القطع » (٣٣)

استنتاجات :

بعد دراسة المعلومات العلمية المختلفة التى جاءت بها المخطوطات الموسيقية العربية من العصر العباسى والفترة المظلمة حول العود ، خرجنا بالاستنتاجات التالية

١ - وجود قياسات معينة ومحددة لأبعاد العود العربى من حيث الطول

والعرض والعمق ، وامتدادا إلى ما وصلنا من مخطوطات موسيقية فإن فيلسوف العرب الكندى (المتوفى ٨٧٤ م) كان أول وأقدم من أورد قياسات العود .
(انظر : الفقرة المقتبسة السابق ذكرها ، ورسالة الكندى فى اللحون والنغم ، تحقيق زكريا يوسف) .

٢ - وجود تطور واختلاف فى عدد أوتار العود فبعد أن كان العدد أربعة أوتار عند الأمويين والكندى والفارابى وابن سينا وإخوان الصفا وخلان الوفا أى (العصر العباسى) أصبح عددها خمسة أوتار فى زمن صفى الدين الأرموى البغدادى (١٢١٦ - ١٢٩٤ م) وفى القرن الخامس عشر الميلادى (الفترة المظلمة) وجد العود الذى يحتوى على ستة أوتار طبقاً لما ذكره اللاذقى (المتوفى ١٤٩٤ م)

٣ - أن اختلاف عدد أوتار العود عبر الزمن قد أدى إلى ظهور تسميات عربية خاصة هى كما يلي

أ - العود القديم وهو الذى يحتوى على أربعة أوتار انظر الفقرة السابقة

ب - العود الكامل وهو الذى يحتوى على خمسة أوتار فى زمن الأرموى البغدادى

ج - العود الأكمل وهو العود الذى يحتوى على ستة أوتار فى الفترة المظلمة انظر الفقرة السابقة

٤ - وجود تطور واختلاف فى عدد دساتين العود ، حيث كانت كما يلي

أربعة دساتين فى زمن الكندى والفارابى وإخوان الصفا (القرن التاسع والعاشر من العصر العباسى) وهى

١ - دستان السبابة ٢ - دستان الوسطى

٣ - دستان البنصر ٤ - دستان الخنصر

ستة دساتين عند ابن الطحان (كان حيا فى سنة ١٠٣٥ م) والحسن بن أحمد ابن على الكاتب (كان حيا فى سنة ١٢٢٧ م) وهى

- ١ - دستان المجنب
٢ - دستان السبابة
٣ - دستان وسطى الفرس
٤ - دستان وسطى العرب
٥ - دستان البنصر
٦ - دستان الخنصر
سبعة دساتين عند الأرموى البغدادي (١٢١٦ - ١٢٩٤ م) أى أواخر العصر العباسي وأوائل الفترة المظلمة ، وهى

- ١ - الزائد
٢ - المجنب
٣ - السبابة
٤ - وسطى الفرس
٥ - وسطى زلزل
٦ - البنصر
٧ - الخنصر
٥ - أن أوتار العود العربى كانت ثنائية الشد ؛ أى أن كل وترين معا يعطيان نغمة واحدة كما هو متبع فى الوقت الحاضر
٦ - اختلاف المادة المصنوعة منها الأوتار فى الوقت الذى يذكر فيه الكندى أن الوترين الغليظين - أى وتر البم وتر المثلث - كانا يصنعان من الأمعاء ، أما وتر المثني وتر الزير فكانا يصنعان من الإبريسم أى الحرير أما إخوان الصفا وخلان الوفا (النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى من العصر العباسي) فقد أصبحت جميع أوتار العود من الإبريسم ؛ إذ قالوا: أن يكون البم أربعاً وستين طاقة إبريسم ، والمثلث ثمانياً وأربعين طاقة ، والمثنى ستاً وثلاثين طاقة ، الزير سبعة وعشرين طاقة إبريسم
العود فى الآثار العربية الإسلامية :

فى كتابى (الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، بغداد ١٩٧٥ م) كنت قد عالجت معظم القطع الأثرية العربية الإسلامية المحتوية على رسوم أو نقوش لمختلف الآلات الموسيقية من وترية وإيقاعية وهوائية ، مع رسوم تخطيطية وصور فوتوغرافية لها ، وهنا سوف أقصر على بعض القطع الأثرية المختارة للعود اعتباراً من العصر الأموى (٦٦١ - ٧٥٠ م)

* ففي قصر أموى يعرف باسم (قصر الحير الغربى) الواقع إلى الشمال الشرقى من دمشق بالقرب من الطريق المؤدى منها إلى تدمر والعائد إلى زمن الخليفة هشام (٧٢٤ - ٧٤٣م) عثر على رسوم (فريسكو) تمثل عازقة على العود، ويقابلها عازف على آلة هوائية (٣٤)

يتضح لنا من هذا الأثر الأموى أن عود هذا العصر كان يحتوى على صندوق صوتى كبير الحجم ، وذو عنق صغير ينتهى بـ (بنجق) (٣٥) متجه نحو الخلف ، وهو يحتوى على أربعة ملاوى أى مفاتيح ، وفى سطح الصندوق الصوتى توجد فتحتان على شكل قوسين صغيرين متصلين تقعان بالقرب من موقع نبر أصابع اليد اليمنى للأوتار

أما عدد أوتار هذا العود الأموى فهو أربعة أوتار ، والعازقة عليها لا تستعمل الريشة (المضراب) ، بل أصابعها المجردة وقد مسكت العود بصورة أفقية مستقيمة على غرار عازفى العود فى العصر البابلى القديم (١٩٥٠ - ١٥٣ ق م) انظر: العود الأموى فى (الشكل رقم ١) علماً بأن المشهد المرسوم فى قصر الحير الغربى يمثل الحياة الموسيقية فى أروقة القصر فى العصر الأموى

* ومن العصر العباسى جاءنا إبريق فضى يرجع فى تاريخه إلى القرن (٩ / ٨ الميلادى) وهو منقوش برسوم لموسيقيين يعزفون على آلات موسيقية مختلفة ، ومنها العود (شكل رقم ٢) . هذا الأثر العباسى موجود فى متحف الفنون الجميلة بمدينة ليون / فرنسا

يحتوى هذا العود على صندوق صوتى كبير يشبه فى شكله العود العربى المستعمل فى الوقت الحاضر ، وهو ذو عنق قصير (بنجق) مائل إلى الأسفل وفيه أربعة ملاوى (مفاتيح) ، ويحتوى سطح الصندوق الصوتى على فتحتين متقابلتين بشكل قوس ذى نهايتين محدبتين إلى الأعلى تقريباً ، وهما تقعان فى الوسط قرب موقع نبر الأوتار البالغ عددها هنا أربعة أوتار ؛ حيث يستعمل العازف فى العزف عليها المضرب ، وقد مسكه بأصبعى اليد اليمنى (٣٦)

* وفى إناء خزفى من العراق (٣٧) يرتقى زمنه إلى القرن التاسع الميلادى من العصر العباسى ، نشاهد نقشا يمثل عازفا على العود الصندوق الصوتى للعود

بشكل الكمثرى وله عنق طويل ينتهى بشكل أشبه بالمثلث ، ورأسه متجه إلى الأعلى ، فى الطرف الأخير من العنق يوجد مفتاحان (ملويان) متجاوران بشكل ورقة شجر ذات دائرة بيضاء فى وسطها نقطة سوداء ، يحتوى سطح وجه هذا العود - بخلاف العيدان السابقة - على فتحتين بشكل حرف (S) الإنكليزى تقريباً ، وبالقرب من النهاية المدورة لوجه العود توجد قطعة صغيرة رفيعة معترضة تمثل ما يعرف بالمشط الذى تثبت فيه نهايات أوتار العود . (انظر الشكل رقم ٢) .

* وفى متحف الفن الإسلامى فى القاهرة (٣٨) توجد كسرة من الخزف ، وهى تعود فى تاريخها إلى القرن التاسع الميلادى من عصر الطولونيين فى مصر (٨٦٨ - ٩٠٥م) . نشاهد فى هذا الأثر نقشا يمثل رجلاً يعزف على العود ، صندوقه الصوتى بيضاوى الشكل تقريباً وطويل ، وينتهى عند بداية العنق ببروزين مدبيين مائلين إلى الخارج ويعلها يبدأ العنق ، فى عود هذا الأثر توجد فتحتان للصوت هما بشكل حرف (S) الإنكليزى المعكوس . وبالقرب من النهاية المدورة للصندوق الصوتى يوجد المشط الذى تثبت فيه نهايات الأوتار ويحتوى رسم العود فى هذا الأثر على وترين (انظر الشكل رقم ٣)

* ومن عهد الخليفة العباسى المقتدر بالله (٩٠٣ - ٩٣٢ م) (٣٩) جاءتنا ميدالية فضية ، وقد نقش وجه هذه الميدالية بمشهد رجل جالس يعزف على العود صندوقه الصوتى كبير وبشكل الكمثرى ، وله عنق صغير ذو (بنجق) مائل إلى الأعلى ويحتوى على ملاوى وأربعة أوتار حيث يستعمل الريشة (المضراب) فى العزف عليها ، أما طريقة مسك العود فهى أفقية مستقيمة . (انظر الشكل رقم ٤) .

* ومن عهد السلطان البويهى عز الدولة بختيار (المتوفى ٩٧٨م) (٤٠) توجد مسكوكة فى متحف أنقرة تذكر اسم السلطان المذكور ومدينة الضرب وهى بغداد مع سنة الضرب وهى (٣٦٥ هـ) تحتوى المسكوكة فى الوسط على نقش يمثل عازف على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى يحتوى العود على أربعة أوتار ويستعمل العازف المضرب فى العزف عليها . (انظر الشكل رقم ٥) .

* ومن مصر (٤١) جاءت بعض الآثار الموسيقية من عهد السلالة الطولونية (٨٦٨ - ٩٠٥م) والسلالة الإخشيدية (٩٣٨ - ٩٦٩م) والسلالة الفاطمية (٩٦٩ -

١٠٩٤م) ففى قطعة من الخزف نشاهد نقشا لعازفة على العود صندوقه الصوتى كبير وهو بشكل الكمثرى وإلى يمين موضع نبر أصابع اليد اليمنى للأوتار توجد فتحتان صوتيتان عملتا بشكل حرف (S) معكوس وتحت رسغ اليد اليمنى للعازفة يشاهد المشط الذى تتجمع عنده نهايات الأوتار ، البالغ عددها هاهنا خمسة أوتار ، والعزف عليها هنا بالأصابع المجردة أى بدون مضراب (انظر الشكل رقم ٣)

* ومن القرن الحادى عشر الميلادى جاءت من مصر ثلاث تحف خشبية منقوشة بمشاهد للعزف على العود ذو العنق القصير ، وقد مسكه العازف بصورة مائلة إلى الأعلى وعدد الأوتار هنا هو أربعة أوتار (٤٢)

* ومن آثار القرن الثانى عشر الميلادى جاءت آثار موسيقية إسلامية من إيران وتركيا ومصر ، وهى منقوشة بمشاهد العزف على العود (٤٣)

ومن الآثار الموسيقية للقرن الثالث عشر الميلادى الخاصة بالعود ، نذكر على سبيل المثال الآثار التالية

* تحفة معدنية من صناعة الموصل موجودة فى المتحف البريطانى ، وهى مزخرفة بمشهد عازف على العود يمسك العازف عوده بصورة أفقية مستقيمة ، والصندوق الصوتى للعود بشكل الكمثرى ، وعنقه قصير و (البنجق) مائل إلى الأسفل ، وفى وجه العود توجد فتحتان متقابلتان بشكل الهلال ، واكتفى صانع هذه التحفة المعدنية برسم وترين ولم يوضح طريقة العزف هل هى باستعمال المضرب أم بدونه ؟ (انظر الشكل رقم ٦) (٤٤)

* والتحفة المعدنية الثانية من صناعة الموصل منقوشة بمشهد عازف على الطنبور ذو العنق الطويل ، والبنجق متجه إلى الأعلى ، وتحتوى هذه الآلة على وترين (٤٥) .

* والتحفة المعدنية الثالثة من صناعة الموصل مزخرفة بمشهد عازف على العود ، وقد مسكه بصورة أفقية مستقيمة الصندوق الصوتى بشكل الكمثرى والبنجق متجه نحو الأسفل ، وقد ترك الفنان وجه العود خاليا من أية تفاصيل

جزئية أى بدون الأوتار والمشط والفتحات الصوتية التى تقوم بتقوية الصوت
(انظر الشكل رقم ٧)

* ومن المخطوطات الاثرية المزوقة بمشاهد العزف على العود نذكر مخطوطة قصة بياض ورياض المحفوظة فى مكتبة الفاتيكان، وهى تحتوى على تصويرة تمثل مجلس شراب وعزف على العود المنفرد وخلاصة هذه القصة تدور حول تاجر من دمشق ، وفى إحدى زياراته شاهد امرأة جميلة من الطبقة الراقية وقد وقع فى حبها المشهد يرينا حديقة مسورة وفيها جلست رياض (السيدة الجميلة) يقابلها الرجل الذى وقع فى حبها وهو يغنى ويعزف على العود

الصندوق الصوتى للعود كبير وفى شكله لا يختلف عن العود الحالى ، والأوتار هنا أربعة ثنائية الشد - أى مزدوجة - وهو يستعمل المضرب الصغير فى العزف ، وعنق العود قصير و (البنجق) أى رأس العود - متجه إلى الأسفل ، ويحتوى ثمانية ملاوى - أى مفاتيح - موزعة ، أربعة فى كل جهة من البنجق ، وتحت نبر الأوتار توجد قطعة مستطيلة سوداء مستعرضة على وجه العود . (انظر الشكل رقم ٨) (٤٧).

* وفى مخطوطة مقامات الحريرى المزوقة برسومات بريشة الفنان العربى المشهور يحيى الواسطى (القرن الثالث عشر الميلادى) واحدة من هذه الرسومات تزوق المقامة الثالثة عشرة (الدمشقية) ، والأخرى تحلى المقامة الرابعة والعشرين (القطيعية) وكان عازف العود من المشاركين فى هذه الجلسات (٤٨)

وننتقل بعد هذا إلى الآثار الموسيقية العائدة إلى الفترة المظلمة التى أعقبت سقوط بغداد على يد هولاكو (سنة ١٢٥٨م) والخاصة بالعود ، ونذكر منها على سبيل المثال ما يلى

أن المصدر الرئيسى الذى تعتمد عليه معلوماتنا بخصوص العود فى القرن الرابع عشر الميلادى هو المخطوطات الاثرية المزوقة برسوم للعود وغيره من الآلات الموسيقية ، وهذه المخطوطات محفوظة فى الوقت الحاضر فى مكتبات ومتاحف دول عديدة

* مخطوطة لمقامات الحريرى مؤرخة فى سنة ١٣٣٤م ، وهى محفوظة فى المكتبة الوطنية فى فيينا / النمسا (٤٩) تحتوى هذه المخطوطة على تصويرة ملونة بألوان زاهية تمثل مجلس شراب وموسيقى. (انظر الشكل رقم ٩) فى اليمين من التصويرة تجلس مغنية تعزف على العود صندوقه الصوتى كبير وذو عنق متوسط و (البنجى) أى رأس العود - متجه نحو الأسفل ويحتوى وجه العود على فتحتين مشغولة بزخرفة قوامها نجمة سداسية كبيرة وأخرى صغيرة وثبت بالقرب من مكان نبر الأوتار قضيب رفيع مرتفع قليلا عن وجه الصندوق الصوتى ، وهو ما يعرف فى المصادر التراثية بمصطلح الحاملة وحديثا بالفرس . وقد ربطت فيه الأوتار البالغ عددها عشرة ، وهى ثنائية الشد مثل الوقت الحاضر . وتستعمل العازفة أصابعها المجردة فى العزف ، وقد مسكت عودها بصورة أفقية مستقيمة أمام القسم العلوى من جسمها كما هو الحال فى الوقت الحاضر .

وهذا العود نفيس جدا ويدل على مدى إتقان وتقدم صناعة العود آنذاك ، وهذا العود هو أقدم مثال يحتوى على (شمسية) سدسة الشكل مشغولة بالعاج أو الخشب أما عود الأرموى (المتوفى ١٢٩٤م) فى كتابه الأدوار ، فإن الشمسية الموجودة فيه دائرية الشكل ، وفى وسطها نجمة سداسية (انظر الشكل رقم ١٠) .

* تحتوى مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) لمؤلف مجهول على وصف للآلات الموسيقية مع رسومها ومن ضمنها العود. الصندوق الصوتى أو الرنان للعود كبير وبصلى الشكل ، وذو عنق طويل ورأسه - أى البنجى - متجه نحو الأسفل ، وعدد مفاتيحه (الملاوى) أحد عشر، أما عدد الأوتار فهو ستة، ويستعمل العازف هنا مضرباً صغيراً . ويحتوى هذا العود على ثمانى فتحات دائرية صغيرة ، وزعت كل أربع فتحات منها فوق الأوتار وتحتها بصورة موازية للأوتار (٥٠) (انظر الشكل رقم ١٢) .

تضمنت مخطوطة كتاب (فى معرفة الحيل الهندسية) لأبى العز إسماعيل ابن الرزاز الجزرى والموجودة فى بوسطن / الولايات المتحدة الأمريكية تصويرة لساعة مائية يحتوى أحد أجزاء هذه الساعة على أربعة عازفين ، من ضمنهم عازف عود حيث مسكه بصورة أفقية مستقيمة ، الصندوق الصوتى بشكل الكمثرى

والعنق قصير والبنجق مائل إلى الأعلى ، ويحتوى على ثمانية ملاوى (٥١) (انظر الشكل رقم ٣٤)

فى مكتبة بودليان - أكسفورد / إنكلترا توجد مخطوطة من بغداد من نهاية القرن الرابع عشر الميلادى ، تحتوى على تصويرة تمثل عارفاً على العود وقد مسكه بصورة أفقية مستقيمة (٥٢) صندوقه الصوتى بشكل الكمثرى وينتهى بعنق طويل ورفيع يحتوى على مفتاحين ، وجه الصندوق الصوتى مزخرف بثلاث مديات وفى الوسط توجد فتحتان بشكل علامة الاستفهام ، واحدة فوق أصابع اليد اليمنى والأخرى تحتها ، وهما لتقوية الصوت وزيادة الرنين

* فى مخطوطة مقامات الحريرى المؤرخة فى سنة ١٣٣٤م ، والمحفوطة فى المكتبة الوطنية فى فيينا / النمسا ، توجد تصويرة لمجلس شراب وموسيقى يقدمها عازف عود مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى الصندوق الصوتى صغير ومدور وله عنق طويل ينتهى بالبنجق المائل إلى الأسفل ويذكر فارمر إن هذا العود يحتوى على خمسة أوتار (٥٣)

* فى المخطوطة المؤرخة فى سنة ١٣٣٣ / ١٣٣٤م لكتاب (الأدوار) لصفى الدين الأرموى البغدادي (المتوفى ١٢٩٤م) المحفوطة فى مكتبة بودليان - أكسفورد / إنكلترا يوجد رسم توضيحي لآلة العود المحتوى على خمسة أوتار مزدوجة - أى ثنائية الشد - كما هو الحال فى الوقت الحاضر ويحتوى عنق العود على سبعة دساتين ، أما وجه الصندوق الصوتى فيحتوى على فتحتين صوتيتين مدورتين مزخرفتين بنجمة سداسية فى وسطها وردة ، وفى البنجق المتجه نحو الأعلى قد ثبتت عشرة مفاتيح (ملاوى) وزعت على جهتي البنجق - أى فى كل جهة خمسة مفاتيح (٥٤) (انظر الشكل رقم ١٠)

واستمرت رسومات العود فى آثار القرنين الخامس عشر والسادس عشر

استنتاجات:

إن الدراسة التى قمنا بها لآثار العود من العصر الأموى والعباسى والفترة المظلمة قد أوصلتنا إلى الاستنتاجات التالية

مخطوطة كتاب الأدوار لصفي الدين الأرموي البغدادى المؤرخة فى
١٣٣٣ / ١٣٣٤ م (انظر الشكل رقم ١)

ز - ثمانى فتحات دائرية صغيرة وزعت فوق الأوتار وتحتها (انظر الشكل رقم
١٢)

تاريخ وأصل العود :

إن الدراسات المقارنة التى قمنا بها للآثار الموسيقية العائدة للعراق القديم
والأقطار الحضارية الأخرى (مصر وبلاد الأناضول وبلاد الإغريق وسوريا وإيران)
قد أثبتت بالشواهد والوثائق الأثرية أن أول وأقدم ظهور واستعمال للعود كان فى
العراق فى الألف الثالث قبل الميلاد وعلى وجه التحديد فى العصر الأكدي
(٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق م) (٥٥)

إن هذا التاريخ للعود قد أصبح مجمعا عليه من قبل كافة المتخصصين فى
الجنسيات المختلفة (٥٦) ، هو ما يبطل وينفى نفياً قاطعاً رأى المصرى الذى قال به
كل من سعيد عزت (٥٧) ، والدكتور محمود أحمد الحفنى (٥٨) ، وصيانات
محمود حمدي (٥٩)

وليك جدولاً زمنياً لأول ظهور العود فى حضارات الدول المختلفة استناداً
إلى آثارها الخاصة بالعود

جدول زمنى لتاريخ ظهور العود لأول مرة

العراق	٢٣٥٠ - ٢١٧ ق م
بلاد الأناضول	١٦٧٥ - ١٦٥٠ ق م
إيران	القرن ١٧ / ١٦ ق م
مصر	١٥٨٠ - ١٠٩٠ ق.م
سوريا	القرن ١٥ ق م
بلاد الإغريق	٣٣٠ - ٣٢ ق م

لقد ظل العود منذ أول ظهوره في العراق القديم مستمرا في الاستعمال في عصور ما قبل الإسلام وخلال العصور الإسلامية المختلفة ، حتى وصل إلى أوروبا بواسطة العرب مع التسمية العربية (عود) التي نجدها قد وردت في اللغات الأوربية الحديثة بصيغ مختلفة ، وذلك بسبب صعوبة تلفظ الأوربيين للحرف (ع) الأمر الذي جعل كلمة العود في اللغات الأوربية بالصيغ التالية (٦٠)

lute	الإنكليزية
luth	الفرنسية
liuto	الإيطالية
laute	الألمانية
lut	الدانماركية
laud	الإسبانية

إن ابتكار واستعمال العود لأول مرة في العراق القديم قد قاد بحق وجدارة مرحلة جديدة وفريدة متميزة في تاريخ الموسيقى . إن العود قد امتاز بميزة خاصة فاق وبز بها الألتين الورتيتين اللتين ظهرتتا قبله ببضع قرون من الزمن ، وأعنى بهما الجنك (Harfe) والكنارة (leier) ، والسبب في هذا يعود إلى أن أوتار الجنك والكنارة هي أوتار طليقة ، وأن كل وتر فيها يعطى صوتا واحدا بعكس العود تماما ، حيث إنه يمكن من وتر واحد في العود الحصول على عدة أصوات مختلفة وذلك بتبديل مسافات أماكن ضغط الأصبع على الوتر والضغط عليه وارتكازه على خشبة عنق العود . إن ضغط أصبع العازف على مسافة نصف الوتر ينتج عنه صوت يختلف عما لو كان ضغط الأصبع على مسافة ثلث أو ربع الوتر الواحد

إن مشكلة الجنك والكنارة الناتجة من وجوب احتوائها على عدد كبير من الأوتار الطليقة التي يعطى كل وتر فيها صوتا واحداً أقول إن هذه المشكلة قد قضى عليها العود في الألف الثالث قبل الميلاد لاحتوائه على العنق الخشبي الذي ترتكز عليه أصابع العازف عند الضغط على الأوتار في مسافات مختلفة منها

(نصف أو ثلث أو ربع الوتر) ، وهذا يقود إلى الحصول على عدد كبير من الأصوات المختلفة هذه الخاصية والميزة للعود التي جعلته يقود مرحلة جديدة في تاريخ الموسيقى قد جعلت العلماء يهتمون منذ العشرينات وإلى الوقت الحاضر بدراسة تاريخ وأصل العود ؛ لدرجة أن العالم الموسيقى شتاودر (٦١) قد رأى في العود المنطلق الذى انطلقت منه الآلات الوترية القوسية الأوربية التي بدونها لا يمكن تصور وجود الأوركسترا أو الفرقة السيمفونية

لقد ظهرت آراء مختلفة حول تاريخ وأصل العود ، إلا أن الكتب العربية لم تعرض ولم تناقش هذه الآراء ، بل رددت ما قيل من خرافات وأساطير وآراء شعبية ضد حضارة العرب الموسيقية ؛ لهذا نذكر عرضاً موجزاً للآراء المختلفة مع مناقشتها وتفنيدها

أولاً : الرأي الفارسي :

ترجمت هذا الرأي كاتلين شليزنكر (٦٢) التي كتبت سنة ١٩١٧م تقول إن العرب قد تعلموا العود واقتبسوه من الفرس في نهاية القرن السادس الميلادي ، وذلك عندما جاء النضر بن الحارث بن كلدة إلى خسروريز لتعلم الغناء والعزف على العود وعند عودة النضر بن الحارث قام بإدخال العود إلى مكة .

هذه المعلومات التي اعتمدت عليها شليزنكر تعود في الواقع إلى ابن خرداذبة (المتوفى في عام ٩١٢ م) وهو فارسي من خراسان ، وكان جده مجوسيا وأسلم . وقد نادى ابن خرداذبة الخليفة العباسي المعتمد (٨٧٠ - ٨٩٢ م) وقد ألقى أمام الخليفة كلمة طويلة حول الموسيقى والغناء ذكرها المسعودي (المتوفى عام ٩٥٧ م) في كتابه (مروج الذهب) ننقل منها الفقرة الخاصة بالموضوع

قال المسعودي « كان المعتمد مشغولاً بالطرب والغالب عليه المعاقرة ومحبة أنواع اللهو والملاهي وذكر عبيد الله بن خرداذبة أنه دخل عليه ذات يوم وفي المجلس عدة من ندمائه من ذوى العقول والمعرفة والحجى فقال له أخبرني عن أول من اتخذ العود ، قال ابن خرداذبة قد قيل في ذلك يا أمير المؤمنين أقاويل كثيرة قال ولم تكن قریش تعرف من الغناء إلا النصب حتى قدم النضر بن الحارث بن كلدة بن علقمة بن عبد مناف بن عبد الدار بن قصي من العراق وافداً

على كسرى بالحيرة فتعلم ضرب العود والغناء عليه ، فقدم مكة فعلم أهلها فاتخذوا القينات . . « (٦٣) .

لقد رد فارمر^(٦٤) على رأى الباحثة شليزنكر المعتمد على ما حكاه ابن خرداذبة للخليفة المعتمد بقوله إن ابن خرداذبة لم يذكر العرب ، كما أنه لم يرد أن عوداً فارسياً قد أدخل إلى مكة ولا أن النضر بن الحارث قد تعلم العزف على العود من الفرس

إن الحيرة الواقعة إلى جنوب الكوفة كانت مركزاً مهماً حكمت فيها سلالة عربية هي من عرب اليمن عرفت باسم تنوخ في أيام الساسانيين وإلى الحيرة أرسل بهرام جور عندما كان أميراً فارسياً ليتلقى الثقافة والمعرفة ، حيث تعلم الموسيقى من بين المعارف العربية الأخرى .

وإضافة إلى ما قاله فارمر أقول أنا إذا كان النضر بن الحارث قد تعلم العزف على العود في الحيرة ، فإن معنى هذا أنه نقل العود من العراق وليس من إيران ومن العرب وليس من الفرس كما أضيف الأدلة الأثرية واللغوية التالية

إن الشواهد الأثرية قد قدمت الدليل الذى يثبت أن العرب فى شبه جزيرة العرب قد استعملوا العود قبل التاريخ الذى ذكرته شليزنكر لاقتباس العرب للعود من الفرس وهو نهاية القرن السادس الميلادى - بثلاثة قرون والدليل على قولى هذا هو المسلة السبئية من اليمن التى نشرها هارتمان فى سنة ١٨٨١م ، ثم درنبورغ سنة ١٨٩٧م والموجودة فى متحف فيينا^(٦٥) فإن المسلة المذكورة تحتوى على نحت بارز مؤلف من أفريزين ، وفى الأفريز العلوى تقف امرأة وهى ما سكة بيدها العود الذى لا يختلف جوهرياً عن العود فى الوقت الحاضر هذا الأثر من اليمن - وهو وثيقة ، ولا تاريخ بدون وثائق يدحض - ولا شك - رأى شليزنكر لأن تاريخ هذا الأثر يعود إلى القرن الثالث الميلادى ، أى قبل ثلاثة قرون من التاريخ الذى ذكرته شليزنكر الخاص باقتباس العرب للعود من الفرس فى نهاية القرن السادس الميلادى .

هذه المسلة السبئية من اليمن تثبت وجود العود فى شبه جزيرة العرب قبل مجيء النضر بن الحارث إلى الحيرة فى العراق بعدة قرون

بعد تفنيدها للرأى السابق نقول إن الكتب العربية الحديثة التى نقلت عن المسعودى وابن خلدون والكتب الأجنبية معلومات وأقوال الفارسى ابن خرداذبة قد أضافت للرأى القائل باقتباس العرب للعود من الفرس ، الكلمات الفارسية الخاصة بالعود المستعملة فى اللغة العربية كدليل إثبات للرأى القائل باقتباس العرب للعود من الفرس والكتب العربية الحديثة التى نعينها هى كتب كل من الدكتور محمود أحمد الحفنى (٦٦) ، وسليم الخلو (٦٧) ، وصيانات محمود حمدى (٦٨) ، والدكتور محمد محمود سامى حافظ (٦٩) ، وعبد العزيز بن عبد الجليل (٧٠) ، والكلمات الفارسية التى ذكروها هى

١ - البربط : أى العود

٢ - البم أى الوتر الغليظ الأعلى .

٣ - الزير أى الوتر الخاد

٤ - الدساتين : أى العلامات الموضوعة على سواعد الآلات الوترية لتحديد مواضع إخراج النغم

إننى أخالف رأى هؤلاء العرب فيما كتبه فى هذا الموضوع ، ومخالفتى لهم تعتمد على الأدلة التالية

١ - مثلما دخلت كلمة البربط الفارسية إلى اللغة العربية فإن الفرس أيضاً قد اقتبسوا كلمة العود من العرب (انظر التأثيرات اللغوية والأدبية العراقية فى المشرق ، للدكتور حسين على محفوظ والدكتور أمين على سعيد ، الفصل الثامن من كتاب العراق فى موكب الحضارة ، الجزء الثالث بغداد ١٩٨٨) .

إن كلمة البربط الفارسية ليست أقدم زمناً من الكلمة العربية (العود) ، كما أن اللغة العربية تحتوى على كلمات أخرى للدلالة على آلة العود ، مثل كلمة : الكران والمزهر والوتر ، وهذا يثبت أن اللغة العربية ليست عالية على اللغة الفارسية فى هذا المصطلح

٢ - مثلما استعمل العرب لفظين فارسيتين لوترين من أوتار العود الأربعة فى العصر العباسى وهما البم والزير ، فإن الفرس أنفسهم قد استعملوا لفظين عربيين

لأوتار العود الأربعة هما: (المثلث) و (المثنى) ، وبعد استحداث الوتر الخامس الذى أطلقت عليه الكلمة العربية (الحاد) نرى الفرس قد أخذوا هذه الكلمة العربية أيضاً وبهذا أصبحت أسماء أوتار العود الخمسة كالتالى البم ، المثلث ، المثنى ، الزير ، الحاد ، أى كلمتان فارسيتان وثلاث كلمات عربية فى لغة الفرس

٣ - صحيح أن العرب قد استعملوا منذ العصر العباسى الكلمة الفارسية (الدساتين) إلا أن هذا ليس معناه أن اللغة العربية ليس فيها كلمة عربية أصيلة للدلالة على مدلول الكلمة الفارسية (الدساتين) إن الشعر العربى من العصر الجاهلى والعصر العباسى وقواميس اللغة العربية قد أثبتت وجود كلمة (العتب ، بفتح العين والتاء) وهى مطابقة فى الدلالة والمعنى للكلمة الفارسية الدساتين (٧١) . عندما يترك العرب بعض مصطلحاتهم الموسيقية ويستعملون كلمات فارسية دخلت إلى الاستعمال العربى فى ظروف خاصة ، فليس معنى هذا أن العرب قد اقتبسوا العود من الفرس ؛ لأن العرب يستعملون كلمة الدساتين الفارسية

فى مجلة (الموسيقى العربية) التى يصدرها المجمع العربى للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية ، كنت قد نشرت دراسة بعنوان : (دراسة فى أصل وتاريخ الدساتين فى عود العراق القديم) وأثبت فيها بالأدلة الأثرية أن العراق القديم كان الموطن الأصلى للدساتين ، وأن وجودها فى العود العراقى القديم كان منذ العصر البابلى القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق م) العصر المشهور بملكه السادس حمورابى (١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق م) إن استعمال العرب للكلمة الفارسية الدساتين وتركهم الكلمة العربية (العتب) ذات المعنى والمدلول نفسه لا ينفى (عراقية) الدساتين وأصالتها ؛ لهذا كله لا يمكن نسبة أصالة الدساتين إلى الفرس ، وبالتالي لا يمكن نسبة العود إلى الفرس استناداً إلى كلمة الدساتين والكلمات الأخرى البربط ، البم ، الزير المشار إليها .

ثانياً : رأى اليهودى :

قال بهذا رأى الباحث الألمانى الرماير (٧٢) الذى ربط أصل العود بالساميين الغربيين ، وبالتالي باليهود بدليل أن غالبية عازفى الكمان الأول فى العالم هم من اليهود . وبما أن آلة الكمان قد تطورت من العود - كما يقول الرماير - لذا فإن

أجداد عازفى الكمان الأول من اليهود هم الذين ابتكروا العود يعتمد هذا الرأى على النقاط التالية

- ١ - ظهور العود مع ظهور الساميين الغربيين
- ٢ - انتشار العود فى المنطقة الجغرافية للساميين الغربيين
- ٣ - طريقة العزف وطبيعة الصوت والرنين
- ٤ - ارتباط العود بعالم الرعاة

إننى أرفض هذا الرأى للأسباب التالية

- ١ - اعتماد الرأى اليهودى على مادة أثرية ناقصة فهو لم يعالج الاختام الأكديّة (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق م) بل اعتبر الآثار البابليّة (١٩٥٠ - ١٥٣ ق.م) هى أقدم الآثار التى تشير إلى العود وهذا غير صحيح من الناحية الاثرية
- ٢ - إن ربط ظهور العود مع ظهور الساميين الغربيين فى الألف الثانى قبل الميلاد هو أيضاً غير صحيح من الناحية التاريخية ؛ لأن العود كان مستعملاً فى العراق القديم فى العصر الأكدي أى فى الألف الثالث قبل الميلاد قبل الساميين الغربيين

- ٣ - إن المنطقة الجغرافية التى انتشر فيها العود هى سومرية - أكديّة قبل أن تكون سامية غربية

- ٤ - أن المدن التى عثر فيها على آثار تحمل نقوشاً للعود هى مراكز حضارية مهمة، مثل: بابل ، وأور ، ونفر وكيش ، ولارسا وغيرها ، حيث كانت المعابد والمدارس والقصور أى أنها ليست مناطق رعاة

- ٥ - إن المشاهد المحتوية على العود تشير إلى ارتباط الموسيقى بالديانة والعبادة ، وأن الأثر الذى اعتمد عليه الرماير لا علاقة له بعالم الرعاة بل بالدين

- ٦ - إن كون أكثر عازفى الكمان الأول فى العالم فى العصر الحديث من اليهود لا يستوجب رجوع أصل العود إلى أجدادهم وأسلافهم القدامى من الساميين الغربيين ؛ لأن العازفين الذين يعينهم الرماير هم من يهود أمريكا وأوربا والاتحاد

السوفياتى ، وليسوا من يهود الصحراء ولا توجد علاقة زمنية ولا حضارية بين الاثنين .

ثالثاً : رأى الفرعونى :

إن أول من قال بالأصل الفرعونى للعود هو بتسينكر (٧٣) الذى نشر هذا رأى فى كتابه الصادر سنة ١٩٢٧م . وقام الباحثون المصريون بنشر هذا رأى فى مؤلفاتهم ؛ فها هو سعيد عزت مثلاً يذكر فى كتابه الصادر سنة ١٩٥٨م ما يلى

« وتنحدر آلة العود من أصل قديم يرجع إلى عصور الفراعنة »

أما صيانات محمود حمدى فقد ذكرت فى كتابها الصادر سنة ١٩٧٨م ما يلى :
« ورغم ثبوت الدليل القاطع بنسبة ابتكار العود إلى مصر الفرعونية نجد أن بعض البلدان قد تنازعت حق اختراعه وادعت نسبته إليها »

أما أنا فأقول : إن الشواهد الأثرية قد أثبتت بطلان هذا رأى والدراسات والبحوث التى نشرها العلماء الأجانب التالية أسماؤهم

الناشرون

١ - هيكرمان (٧٤)

٢ - كورت زاكس (٧٥)

٣ - شتاودر (٧٦)

٤ - مارسيل دوشزن - كويمان (٧٧)

٥ - آيكن (٧٨)

٦ - فريدرش بين (٧٩) .

٧ - فامر (٨٠)

٨ - ريس (٨١)

٩ - سبيكت (٨٢)

١٠ - ريكاردو آيشمان (٨٢)

١١ - تورنبيل (٨٢)

قد أثبتت بالأدلة الأثرية أن العود كان من بين الآلات الموسيقية الدخيلة إلى مصر خلال عصر المملكة الحديثة (١٥٨٠ - ٩٠ ق م) أى أن العود ليس آلة مصرية أصيلة ، بل إنها دخيلة مقتبسة وإن هؤلاء العلماء الأجانب قد كتبوا باقتباس مصر للعود من العراق
رابعاً : الرأى السومرى :

قال بهذا الرأى الباحث الإنكليزى كالبن الذى ربط بين الكلمة الإغريقية باندورا وبين الكلمة السومرية بان - تور التى تعنى القوس الصغير وهذا الرأى غير صحيح ، وإن الذى يفنده ويطله هو عدم وجود آثار سومرية - نقوش أو كتابات مسمارية - للعود إن الكلمة التى وردت فى الكتابات المسمارية هى كلمة أكديّة سامية، وليست سومرية ، وأن الكلمة الدالة على العود فى اللغة السومرية (كودى، كوده) هى من فترة متأخرة عن الكلمة الأكديّة
خامساً : الأصل الآرى :

تزعّم هذا الرأى العالم الموسيقى الألماني شتاودر^(٨٣) الذى بحث أصل وتاريخ العود على ضوء المادة الأثرية من العراق وسوريا وتركيا وبصورة مفصلة يمهّد شتاودر لرايه حول العود بقوله إن هذه الآلة هى المنطلق الذى انطلقت منه الآلات الأوربية التى يعزف عليها بالقوس (الآلات القوسية) والتى بدونها لا يمكن تصور وجود أوركسترا

وبعد أن يعرض المخلفات الأثرية الناقصة للعود نراه يقوم بإرجاع أصل العود إلى الحوريين الآريين من سكان الجبال ويقول إن العود كان فى الشرق الأدنى منذ منتصف الألف الثانى قبل الميلاد ، وهو فى رأيه نفس الزمن الذى برز فيه سكان الجبال الآريين (الاندو - جرمان) على التاريخ والحكم فى الشرق الأدنى .
لقد كنت أول من تصدى لرأى شتاودر وذلك منذ سنة ١٩٦٧م وإلى الآن فى بحوثى وكتبى فى اللغتين الألمانية والعربية . لقد أثبت على ضوء الآثار ما يلى :

١ - إن أول وأقدم ظهور واستعمال للعود كان فى العراق القديم فى الألف الثالث قبل الميلاد (العصر الأكدي) (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق م) وليس فى

منتصف الألف الثاني قبل الميلاد (القرن الخامس عشر) أى بفارق زمنى قدره (٧٥٠) سنة

٢ - كان العود مستعملاً فى العراق قبل وصول وانتشار نفوذ وحكم سكان الجبال الخوريين فى منطقة الشرق الأدنى بما يزيد على (ألف وخمسمائة) سنة علماً بأن شتاودر ينسب ابتكار العود إلى الخوريين ، وكذلك نقل العود معهم وإدخاله ونشره فى العراق خلال سيطرتهم على القسم الشمالى منه

٣ - إن الآثار الموسيقية الخاصة بالعود قد عثر عليها فى القسم الجنوبى من العراق ، أى فى بلاد سومر ، وكذلك فى وسط العراق (بلاد بابل) ولم يصل إلى هذين القسمين نفوذ الخوريين

٤ - إن أصل العود هو عراقى أكدى سامى

سادساً : الأصل الأكدي السامى

كنت أول من قال من الباحثين إن أقدم ظهور للعود فى العالم القديم كان فى العراق فى العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧ ق م) أى فى الألف الثالث قبل الميلاد إن ابتكار العود كان على يد الأكديين وهم من الأقوام السامية التى هاجرت من شبه جزيرة العرب واستوطنت أرض العراق إن الأصل الأكدي للعود هو المنتشر والسائد بين الباحثين الأجانب من علماء الموسيقى والآثار واللغات المسمارية (٨٤) وللوقوف على تفاصيل هذا الموضوع يرجى مراجعة كتبى التالية

١ - تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، بيروت ١٩٧٧ م ، ص ٨٨ . إلخ .

٢ - الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، بغداد ١٩٧٥ م ، ص ٦ ١

٣ - الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى ، بغداد ١٩٨٩ م ، ص ٦٠ - ٦٣

٤ - الموسيقى فى العراق القديم ، بغداد ١٩٨٨ م ، ص ١٢٦ إلخ

الطنبور

التسمية :

ذكرت قواميس اللغة العربية مثل القاموس المحيط لمجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادى (٨٥) ، ومختار الصحاح لمحمد بن أبى بكر بن عبد القادر الرازى (٨٦) ، أن كلمة طنبور هى كلمة فارسية معربة وهذا رأى نجده أيضاً فى الكتب الأجنبية فى القرنين الماضى والحالى لمؤلفيها ؛ فرايتاك (٨٧) ولين (٨٨) وتسنكر (٨٩) ، وفارمر (٩٠)

كتب مجدى العقيلى فى الجزء الرابع من كتابه : (السمع عند العرب) ما يلى :

« وكانت تسمى هذه الآلة (قنور) وتدل الصور المصرية فى بنى حسن على شيوع آلة موسيقية عند الكنعانيين شبيهة بالعود تسمى (القيثارة) أخذها اليونان عن السوريين وسموها (باندور) ، وفى أرمينيا سميت (باندير) ، وفى القوقاز (بانتورى) ، وسميت عند الفرس بعد تحريفها (طان - بور) وتدعى فى العربية (طنبور) وهى آلة البزق الحالية »

الطنبور فى المراجع التراثية :

انفرد الفارابى فى معالجة الطنبور معالجة علمية موسيقية مفصلة فى الصفحات (٦٢٩ - ٧٧١) من كتابه (الموسيقى الكبير) إذ قال : « إن ما يجانس العود من الآلات هى الآلة التى تعرف بالطنبور ؛ إذ كانت هذه أيضاً تستخرج منها النغم بقسمة الأوتار التى تستعمل فيها وهذه الآلة هى أيضاً قريبة فى الشهرة عند الجمهور من العود واعتيادهم وإلفهم لها يقارب اعتيادهم للعود وإلفهم له وشأن هذه الآلة فى أكثر الأمر أن يستعمل فيها من الأوتار وتران فقط ، وربما يستعمل فيها ثلاثة أوتار ، غير أنه لما كان الأشهر فيها استعمال وترين اقتصرنا أولاً على ذكرها بوترين والذى يعرف بهذا الاسم فى البلدة التى كتبنا فيها كتابنا هذا صنفان من الآلة صنف يعرف بالطنبور الخراسانى ، ويستعمل ببلاد خراسان وما

قاربها وفيما حواليتها وفي البلدان التي تتوغل إلى شرق خراسان وإلى شمالها ،
وصنف آخر يعرفه أهل العراق بالطنبور البغدادي ويستعمل ببلاد العراق وفيما
قاربها وما توغل منها إلى مغرب العراق وإلى جنوبه

وكل واحد من هذين الصنفين يخالف الآخر في خلقته وفي عظمه
ويستعمل في أسفل كل واحد منها قائمة يسميها أهل العراق (الزبيبة) يشد فيها
الوتران معا ، ثم يمدان جميعا إلى وجه الآلة ويسلكان هناك على حامله واحدة
منصوبة على الوجه قريبا من نهايته التي تلى الزبيبة وفي الحاملة تمخيزان يفرقان
بين الوترين ويسلك الوتران بعد ذلك إلى الطرف المستدق من الآلة ويتهيان إلى
ملوين إما متوازيي الأمكنة وإما منصويين على خط واحد في طول الآلة ، غير
أنهما إذا كانا غير متوازيين استعمل في الوترين قبل أن يتهيأ إلى الملوين شيء
يباعد ما بينهما على مثال تباينهما بتحزيزي الحاملة ، فيصير الوتران اللذان تسمع
منهما النغم في كل واحد من الصنفين متوازيي الوضع .^١

وبعد هذا الوصف الذي قدمه الفارابي لآلة الطنبور نراه ينتقل إلى الكلام
حول الطنبور البغدادي حيث يقول « ولما كان البغدادي أشهر هذين في البلدة
التي كتبنا فيها كتابنا هذا رأينا أن نبتدئ أولاً بالبغدادي ، ثم نتبعه بذكر الخراساني
ونسلك في كل واحد منهما المسلك الذي سلكناه في العود ، فنقول: إن البغدادي
يقسم وتراه المتوازيان من جانب الملوى في أكثر الأمر بخمسة أقسام متساوية ، يحد
نقط أقسامها دساتين تشد على مقبض الآلة بحيال كل واحدة من نقط الأقسام ،
وآخر دستان فيها مشدود على قريب من ثمن ما بين الحاملة إلى آخر ما يتحرك
منهما من جانب الملوى ، وليكن على نهايتيهما المتبايتين من جانب الملوى حرفا (أ)
و(ب) وعلى نهايتيهما المتبايتين بتحزيزي الحاملة (ج) و(د) ، فيكون وترا (أ -
ج) و(ب - د) متوازيين وليكن على نقطتي أول دستان فيهما حرفا (هـ) و
(ز) ، وعلى الثاني (ح) و(ط) ، وعلى الثالث (ك) و(ل) ، وعلى الرابع (م)
و(ن) ، وعلى الخامس (س) و(ع)

$$\frac{7}{8}$$

١٠ — ثمن طول الوتر — ١

	(س)	(م)	(ك)	(ح)	(هـ)	(أ)
(جـ)	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤
(د)	(ع)	(ن)	(ل)	(ط)	(ز)	(ب)

ولما كان دستان (س - ع) مشدودا على ثمن كل واحد من وترى (أ - جـ) و (ب - د) صارت نغمتا (أ - س) و (ب - ع) كل واحدة منهما بعد كل وسبع، ولما كان ما بين (أ - س) و (ب - ع) مقسوماً بخمسة أقسام متساوية و (أ - س) ثمن (أ - جـ) و (ب - ع) ثمن (ب - د)

فلنفرض إذن عدد نغمة (أ) أربعون

فنغمة (هـ) بذلك المقدار تسعة وثلاثون

ونغمة (ح) ثمانية وثلاثون

ونغمة (ك) سبعة وثلاثون

ونغمة (م) ستة وثلاثون

ونغمة (س) خمسة وثلاثون

فإذا كانت نسبة (أ) إلى (س) نسبة أربعين إلى خمسة وثلاثين ، وذلك أقل من نسبة كل وثلث كل ، فليس إذا يبلغ في واحد من وترى هذه الآلة البعد الذي بالأربعة، لكن أكثر ما بلغ أن رتب فيهما من الأبعاد البعد المقدم في أرخى الأجناس القوية .»

ثم يستمر الفارابي في شرح الملائم وغير الملائم من إبعاد ما بين الدساتين ثم التسوية المشهورة لوترى الطنبور البغدادى وبعد هذا يتناول الفارابي الطنبور الخراساني (الصفحات ٦٩٨ - ٧٧١) ، وقال: « إن هذه الآلة تختلف بخلقتها اختلافا ما عند أهل البلدان المختلفة ، وتختلف أيضاً في الطول والقصر والعظم والصغر ، ويستعمل فيها كلها وتران متساويا الغلظ .»

أما بقية علماء الموسيقى من العصر العباسي والفترة المظلمة فلم يعالجوا

الطنبور بل ذكروا اسمه فقط وذكر المفضل بن سلمة في كتابه: (كتاب الملاحى
وأسمائها) ما يلى : « وأما الطنابير فأول من عملها قوم لوط ، كان إذا أعجبهم
الغلام الأمرد استمالوه بذلك ، يضربون له بالطنبور »

الطنبور فى الآثار :

إن مشاهد الطنبور فى الآثار هى قليلة جدا ، وإن أقدمها يعود إلى الفترة
المظلمة ومنها تحفة معدنية من صناعة الموصل (٩١)

السنطور

التسمية :

ذكرت بعض الكتب العربية^(٩٢) والأجنبية^(٩٣) أن كلمة سنطور هي كلمة فارسية ، إلا أنني أخالف هذا الرأي ؛ لأن الإشارات التاريخية المدونة تثبت أن كلمة سنطور لا ترجع في أصلها اللغوي إلى اللغة الفارسية بل ترجع إلى اللغة الآرامية العائدة إلى عائلة اللغات السامية^(٩٤) التي تنتمي إليها اللغة العربية أيضاً. ورأينا حول أصل كلمة سنطور نوضحه كما يلي

إن أقدم إشارة تاريخية مدونة لاسم آلة السنطور هي التي وردت في الإصحاح الثالث من سفر دانيال في التوراة ، حيث جاء فيه وصف لاحتفال أقامه الملك البابلي المشهور نبوخذ نصر^(٩٥) (٦٠٥ - ٥٦٢ ق م) بمناسبة تدشين تمثال الذهب الذي أمر هذا الملك بصنعه لكي ينصبه في بابل وقد شاركت في هذا الاحتفال مختلف الآلات الوترية والهوائية والإيقاعية ، وهي كما وردت في النص الآرامي للتوراة كما يلي

Kar na

Mash rokitha

Kath ros

Sab ke

psanterin

Sumponyah

والكلمة التي تهمنا هنا من هذه الكلمات هي كلمة بسانطرين (psanterin). وعندما ترجمت التوراة إلى اللغة الإغريقية^(٩٦) (القرن الثالث / الثاني قبل الميلاد) نرى أن كلمة بسانطرين الآرامية - العبرية قد ترجمت إلى كلمة بسالطريون

(Psalterion) أما الترجمة اللاتينية (٩٧) (القرن الرابع الميلادى) فقد ترجمت الكلمة بسانطرين بكلمة بسالتريوم (Psalterium) . وفى الترجمة العربية للتوراة ترجمت كلمة التوراة الأصلية بسانطرين إلى كلمة (سنطير)

ومما تقدم أصبح واضحاً أن جميع الكلمات المترجمة إلى اللغات الإغريقية واللاتينية والفارسية والعربية ترجع فى أصلها إلى الكلمة الآرامية بسانطرين ؛ لذا فإن ما ورد فى الكتب الأجنبية والعربية من أن كلمة (سنطور) هى فارسية أو إغريقية كما ذكر ذلك الدكتور حبيب حسن توما (٩٨) هو غير صحيح كما أن ما كتبه مجدى العقيلي حول الاسم السومرى للسنطور هو الآخر غير صحيح أيضاً وننقل نص ما كتبه مجدى العقيلي

« جاء ذكر هذه الآلة الموسيقية فى أقدم الكتابات السومرية التى تعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد إن اسمها كان (السنطير) أما الاسم السومرى لهذه الآلة فقد جاء بأشكال عديدة ، فدعيت أحياناً (قيش - زق - صال) واختصر هذا الاسم إلى مقطع واحد (آل) وهذه الكلمة تعنى صوت أو موسيقى وفى بعض الأشعار القديمة تقال هذه الكلمة فى مدح هذه الآلة ويذكر تاريخها أسطورة تعود إلى موجدتها (أنليل) الذى علم الناس كيفية صنعها أو العزف عليها ، وقد صنع رأسها من اللازورد ، وقال فى وصفها أما صوت أوتارها الغليظة فكصوت الثور وصدرها كصدر فلاح قوى تغنى لها أغانى الأقدار وتشع بضياؤها كالنجوم . وقد خصصت هذه فى الهيكل لإعلان قرارات الإله (أنليل) الذى لا مرد لحكمه وتعنى اللفظة السومرية (زق - صال) التى أطلقت عليها (الشرف والمجد)

واكتشفت أشكال منها فى مقابر سومر وكان أهمها تلك التى وجدت فى مدينة أور وكان صدرها (بيت الصوت) مصنوعاً من الذهب الخالص بشكل ثور دقيق الصنع مرصع باللازورد والحجارة الكريمة »

إننى لا أزيد مجدى العقيلي فى المعلومات التى ذكرها لعدم صحتها من الناحية التاريخية ، كما أن الأسماء السومرية التى أوردها لهذه الآلة الموسيقية لا وجود لها

ضمن أسماء الآلات الموسيقية السومرية والبابلية والآشورية ؛ لهذا فإننى أحيل القارئ الكريم إلى كتابى (تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠م) ، وكتابى الآخر (الموسيقى فى العراق القديم بغداد ١٩٨٨م) للوقوف على الأسماء الصحيحة فى الكتابات المسمارية للآلات الموسيقية السومرية والبابلية والآشورية .

إن مجدى العقيلي قد خلط بين السنطور والقيثارة (الكنارة) الذهبية من أور . أما الكتب العربية القديمة (التراثية) فإن أقدم إشارة مدونة فيها لاستعمال آلة السنطور تعود إلى القرن العاشر الميلادى (العصر العباسى) حيث وردت فى حكاية (جانشاه) من حكايات ألف ليلة وليلة

وذكر فارمر (٩٩) عن آلة السنطور ما يلى

« أما السنطير (الجمع سنطير) فكان عادة ما نسميه دلكير، وفى بعض الأحيان يكون ضرباً مما نسميه بسالتري، وبينما كانت هذه الآلة تسمى فى مصر القرن الخامس عشر (القانون) كانت تسمى فى سوريا (السنطير)

وفى الحقيقة لم يكن السنطير إلا نوعاً من القانون يعزف عليه أفقياً بقضبان ضاربة بدلاً من العزف عليه رأسياً بالآلة الصغيرة المسماة (الأصبع) ، وكان الاسمان يطلقان على آلة واحدة فى القرن الخامس عشر

ولكن ذكر الآلتين فى مصر عام ١٥٢م حين ذكر ابن إياس القانون والسنطير معا يدل على أنهما كانتا آلتين متميزتين الواحدة عن الأخرى »

واعتمد فارمر فى قوله هذا على ما جاء فى مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) لمؤلف مجهول ، الذى كتب فصلاً عن السنطور سنذكره فيما بعد

السنطور فى المراجع التراثية :

لم تتطرق المصنفات الموسيقية لعلماء الموسيقى أمثال الكندى والفارابى وابن سينا وابن ريلة والأرموى البغدادى إلى آلة السنطور إلا أن المعالجة المفصلة لهذه الآلة هى التى وردت فى مخطوطة: (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب)

لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى جاء فيها ما يلى

« فصل فى السنطور وله اسمين ؛ القانون بلغة أهل الشام ، والسنطور لأهل مصر ، والفرق بينهما معروف ، ما كان مربع من جوانبه الأربع من غير رجل فيه زائدة هو قانون ، وما كان مستويًا من جوانبه الثلاث ، والرابع فيه رجل بخلاف القانون فهو سنطور ، وأول من صنعه حكيم من حكماء الروم اسمه (قانون) ، وقال بعضهم إنما سمي بالقانون ؛ لأنه قانون الحكمة وميزانها ، وقانون الصنعة هو ميزانها

وهو أطرب من جميع الآلات وأطيها وأحلاها وأرقها حسا ، وقد غالوا فيه حتى كادوا يصنعونه من الفضة والنحاس ، ولكن لا يطاوعهم المعدن لثقله وخفته فى الخشب ، ثم إن الخشب يعطى لين ورقة خلاف المعدن ففيه صلابة ورزانة ؛ وأحسن ما صنع منه الأخشاب المذكورة فى فصل العود فالسنطور فيه رقة وحلاوة بخلاف غيره ، وفيه ميزة بخلاف جميع الآلات ، وذلك أنه لو مشت عليه النملة تسمع لها حس بوطء أرجلها عليه

وهو رابع طبقة من الموسيقى ؛ لأنهم سألوا أبا حسن أحمد بن حامد الشعار ، قيل له أى آلة هى رابعة الموسيقى ؟

فقال ما نعلم آلة أطيح من العود ، وهو ثانى درجة من الموسيقى ثم بعده الجنك وهو قريب منها ، وهو ثالث طبقة منها ثم السنطور وهو خاتمهم ، فإن عدت الموسيقى عوضاها بالسنطور وهو رابع طبقة من الطرب اجتمعت فيه أربع طبقات ، وهو أربع مراتب : المرتبة الاولى نص الموسيقى ومخرج أنغامها يخرج منه

الثانية : العود فيه رقة أوتاره وحلاوة ضربه ، الثالثة استوى ضرب الجنك وكان داخله فيه ، الرابعة وهو رابعهم وقد حوى معانيهم

أما الضرب فيه فباليمين وجعل اليسار مساعدة لها ؛ لأن الأوتار بفعل الضرب تارة تشتد فتقوى وتارة ترتخي فتضعف ، فكلما فسد منه شئ أصلحه بيساره ويمينه بالأوتار ماسكة الضرب ، وهو تارة يلوى باليسار وتارة يضرب باليمين ،

فإن ضرب باليمين واليسار فقد اكتمل الضرب معه وإن ضرب باليسار وبطل باليمين فيتحول السنطور عن موضعه ويبقى الضرب مقلوباً للأعسر الذى يضرب باليسار ويشترط أن يكون فى وجه الخشب تحت حجر الأوتار (أنجاش صغار) يصعد الطرب ولا يحبس النغم، وفى العود أيضاً مثله . أما عدد أوتاره فكلمة قلت صحت فيه النغمة ورقت ، ولكن يضعف إحكامها ، فإن كان مائة وتر أسقط منها أربعة وهى القاعدة ، تبقى ستة وتسعون تقسم على أربعة أدوار ، لكل قيراط منها أربعة، ثم الأربعة والعشرون لكل دور تدور على اثني عشر نغمة المذكورة (١٠٠).

السنطور فى الآثار:

لا توجد فى الوقت الحاضر آثار عربية إسلامية خاصة بالسنطور ، وعلى العكس نجد السنطور منقوشا فى الآثار الأوربية ، مثل المنحوتة الحجرية فى البوابة الغربية لكنيسة سان مارتين فى كولمار (١٠١)

كما نجد السنطور مرسوماً فى الكتب والقطع الفنية الأوربية ، أمثال لوحة مارتين لو فرانس سنة ١٤٤١ - ١٤٤٢ م ، ولوحة فنية مؤرخة فى سنة ١٥١٢ م محفوظة فى المتحف الوطنى فى نابولى / إيطاليا ولوحة فنية أخرى تعود إلى سنة ١٤٩٠ م محفوظة فى روتردام ، ولوحة أخرى تعود إلى القرن السادس عشر

أصل السنطور وتاريخه :

لقد انتشرت معلومات وآراء خاطئة حول أصل وتاريخ السنطور ، الأمر الذى يحتم علينا مناقشتها وإثبات بطلانها ، فنقول كان عبد الكريم العلاف قد ذكر ما يلى

« وما ينبغى ذكره ويجب بسطه ما رواه أبو محمد المنذرى فى كتابه الترغيب حيث قال: (السنطور أو السنطير) آلة موسيقية قديمة عديمة المثال اخترعها (الفلهبذ) المغنى الفارسى فى عهد كسرى أنوشروان، وكسرى هو قباذ بن فيروز وفى زمانه ولد الرسول الأعظم ﷺ ، وبعد أن وضعها وضعا هندسياً بشكل شبه منحرف جعل أوتارها اثني عشر وتراً من النحاس ، وكل وتر يحتوى على أربعة أوتار فى الغلظ والدقة ، وبهذا الوضع ظلت تجوب أنحاء فارس وبقيت هناك. وفى منتصف

القرن السادس للهجرة - أى فى أواخر الدولة العباسية - دخلت هذه الآلة بغداد يوم كان اللهو والطرب غالبين على الخليفة (المعتصم بالله) وفى ذلك الزمن قيض الله لها (حكيم بن أحوص السندى البغدادى) فهذبها وزاد على أوتارها تسعة أوتار لأمر فنى فى صوتها ورقة أنغامها ، ثم قسم الأوتار إلى ثلاثة دواوين وهى المعمول بها اليوم « (١٠٢)

لقد قمت بالرد على ما كتبه عبد الكريم العلاف ، حيث ذكرت فى الصفحة ٢٠٥ من كتابى الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، بغداد ١٩٧٥م ما يلى

(والواقع أنه لا توجد فى الوقت الحاضر آثار فارسية ساسانية تثبت استعمال السنطور فى عهد كسرى أنوشروان كما أن العازف والعالم الموسيقى المشهور صفى الدين الأرموى البغدادى الذى عاش فى أواخر الدولة العباسية وشهد حادثة سقوط بغداد فى سنة ١٢٥٨م لم يذكر فى مؤلفاته عن السنطور ولا عن المخترع (الفلهذ) ولا عن إضافة (حكيم بن أحوص السندى البغدادى) تسعة أوتار أخرى إلى السنطور وتقسيمه الأوتار إلى ثلاثة دواوين

هذا وإن ما رواه أبو محمد المنذرى فى كتابه (الترغيب) لم نعثر عليه فى كتب سابقة أو لاحقة الأمر الذى يدعو إلى الحذر والاحتباس فى الاعتماد على هذه الرواية هذا وليس من المستبعد أن تكون هذه الرواية قد وضعت بدافع التعصب إلى الفرس وإظهارهم بمظهر المخترعين الأوائل لأغلب الآلات الموسيقية).

هذا وقد ذكر الحاج هاشم الرجب فى الهامش (٥) من الصفحة (٢٢٥) من كتابه (المقام العراقى) الطبعة الثانية ، بغداد ١٩٨٣م ما يلى

« لقد ذكر الأستاذ عبد الكريم العلاف فى الصفحة ١٢٩ من كتابه (الطرب عند العرب) بأن الذى اخترع آلة السنطور هو المغنى الفارسى (الفلهذ) فى عهد كسرى أنوشروان فى رواية المنذرى (وهو شيخ الإسلام زكى الدين أبو محمد عبد العظيم المتوفى سنة ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨م فى كتابه (الترغيب والترهيب) دون أن يذكر رقم الصفحة والجزء الذى ورد فيه هذا الخبر ، وبالرغم من ذلك فقد رجعت إلى الكتاب وتصفحته للتفتيش عن الخبر للتأكد منه . إلا أننى لم أجده فيه ، فراجعت العلاف حول هذا الموضوع بوقته ، وذلك خلال شهر كانون الثانى

١٩٦١م ، وقلت له بأنى لم أجد هذا الخبر فى كتاب (التريغيب والترهيب) فأجبنى بأنه ذكر هذا الخبر فى كتابه : (الطرب عند العرب) جزافا ،

فتأمل أيها القارئ الكريم فيما تحوى عليه بعض الكتب العربية فى الموسيقى والغناء وعدم التزام مؤلفيها أمثال عبد الكريم العلاف بالأمانة العلمية

لقد مر السنطور بمراحل تطور فيها إلى أن أصبح بالشكل الذى نعرفه الآن ، وإننى أرى أن آلة الجثك (هارب Harp) الآشورية التى كان يعزف عليها بمضارب طويلة وهى محمولة فى وضع أفقى قد أدت إلى اختراع السنطور بعد أن أزيل حامل الأوتار المثبت بصورة عمودية - رأسية بالقرب من المقدمة الأمامية للصندوق الصوتى بصورة أفقية وموازية لوجه الصندوق الصوتى

وبعد ذلك استعمل البابليون آلة السنطور ، كما يتضح ذلك فى الإشارة إلى هذه الآلة فى التوراة التى ذكرت الحفل الذى أقامة الملك البابلى نبوخذ نصر (٦٠٥ - ٥٦٢ ق . م) الذى شاركت فى العزف فيه مجموعة من الآلات الموسيقية المختلفة ، ومنها السنطور الذى كان يسمى آنذاك بسانطرين وهى التسمية الأصلية التى انتقلت فيما بعد إلى اللغات الإغريقية واللاتينية والفارسية والعربية وبصيغ مختلفة، مثل سنطير ، سنطور ، بسالتريون ، بسالتريوم ، بسالتر انتقال السنطور :

انتقل السنطور إلى أوروبا فى العصور الوسطى من الشرق عن طريق تركيا وبلاد البلقان شرقا ، وعن طريق الأندلس غربا ، علما بأن وصول السنطور إلى أوروبا كان فى القرن الثانى عشر الميلادى ، حيث نجده فى ألمانيا وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا وإنكلترا (١٠٣)

هذا وتوجد عدة قطع فنية وآثار أوربية ترينا عزف الأوربيين على آلة السنطور بواسطة المضارب الطويلة وبالطريقة المعروفة عندنا فى الوقت الحاضر إن أكثر البلدان الأوربية التى يستعمل فيها السنطور فى الوقت الحاضر هى بلاد البلقان وخاصة المجر (هنغاريا) ورومانيا حيث يطلقون عليه اسم (سيمبالون)، كما يستعمل السنطور فى سويسرا والنمسا هذا ولم يقتصر انتقال وانتشار السنطور فى أوروبا

بل نجده أيضاً قد انتشر فى أقطار الشرق الأقصى والاتحاد السوفياتى
لقد قامت أوربا بإدخال تحسينات على السنطور مثل الدواسات التى تستعمل
لرفع أو خفض درجة الصوت وفى أواخر العصور الوسطى أدخلت أوربا على
السنطور لوحة المفاتيح البيضاء والسوداء المعروفة باسم (الكلافيه) وهذا النوع
الجديد من السنطور قد أدى إلى ظهور آلة الكلافيكورد ، ومن ثم إلى
الهاريكورد التى أدت إلى ظهور آلة البيانو عام ١٧١٠م كما يقول علماء الموسيقى
الأوربيون أنفسهم

القانون

التسمية :

جاء فى كتاب (دراسة آلة القانون) للأستاذ سالم حسين ، الصادر فى بغداد سنة ١٩٨٣م حول اسم القانون ما يلى

« جاءت تسمية القانون نسبة إلى كلمة سومرية وهى قانو أى القصب ، الذى يعزف به ، ويقال أيضاً: إنها جاءت من كلمة إغريقية بهذا الاسم أطلقت على آلة قياسات وذبذبات أى نسب أصوات السلم الموسيقى ، وتسمى حالياً (المونوكورد) ، وأخذها العرب بواسطة تراجهمهم للمؤلفات الإغريقية إلى اللغة العربية إبان القرن العاشر للميلاد غير أن هذه الكلمة جاءت قبل هذا التاريخ حيث جاء فى التوراة لدانيال أن الملك نبوخذ نصر الثانى آخر ملوك الكلدانيين الذى حكم ما بين (٦٠٥ - ٥٦٢ ق . م) أقام احتفالاً دينياً لتمثال صنعه من الذهب ، وطلب من جميع أفراد حاشيته ورعاياه أن يسجدوا لهذا التمثال عندما يعزف بالسنتور و العود و الناي و القانون والطبول والمزامير

وانشرت هذه الآلة مع أكتى السنتور والصنج فى أوربا عن طريق الأندلس وذلك فى القرن الثانى عشر للميلاد ، واستمرت هذه الآلة تستعمل فى أوربا حتى مطلع القرن السابع عشر للميلاد ، وأهملت بعد أن تحسنت صناعة العود عندهم وأكثروا من أوتاره حيث انتهى دوره هو الآخر فى نهاية القرن الثامن عشر للميلاد بعد ظهور آلة البيانو (١٠٤)

ونحن نختلف مع الأستاذ سالم حسين فيما أورده حول تسمية القانون ، ونوضح اختلافنا معه بالشكل التالى

١ - خلافا للأمانة العلمية لم يذكر الأستاذ سالم حسين المصدر الذى أخذ منه فيما يخص تسمية آلة القانون

٢ - أن المصدر الذى نقل عنه الأستاذ سالم حسين هو

(طه باقر من تائنا اللغوى القديم ما يسمى فى العربية الدخيل ، مطبوعات
المجمع العلمى العراقى ، بغداد ١٩٨٠م ، ص ١٢١)

٣ - حول كلمة قانون كتب المرحوم طه باقر بالحرف الواحد ما يلى

« قانون كلمة قانون اليونانية (kanon) التى يظن أنها أصل المصطلح فى اللغات الأوروبية ، وأصل العربية (قانون) مشتقة بدورها من اللفظ اليونانى (قنا) (Qanna) أو (قنا) الذى يعنى حرفيا قصبة للقياس ، ومنها اشتقت مجازاً المقياس والقاعدة مطلقا على أن الواقع التاريخى كما يؤكد أكثر من باحث لغوى من الأوربيين المختصين بالآشوريات (انظر مثلاً: معجم فون سودن (Von Soden) تحت قانون و (Zimmern,s.22) أن أصل الكلمة اليونانية من تراث العراق القديم اللغوى من الكلمة البابلية والآشورية التى تطلق على القصبة والمقياس أى المعانى التى تؤديها الكلمة اليونانية (قنا) أو (كنا) وهى كلمة (قانو) التى تعنى - كما قلنا - القصب بوجه عام ، وكذلك تطلق على مقياس معين ، ويرادفها فى السومرية كلمة كى (Gi) التى تدخل فى تركيب عدة كلمات ومصطلحات منها بالإضافة إلى كلمة القصب (قانو طاير) ، وفى السومرية (كى دك) أى القصب الحلو أو قصب السكر ، ومثل كلمة (ماليلو) وفى السومرية كى - كد (Gi- Gid) وتعنى الناي ، والمصطلح الذى يطلق على الباربه وهى كلمة (بورو) و (بوريا) وفى السومرية (كى - لل - ما - سو - آ) كما اشتقت من المادة نفسها جملة كلمات فى اللغات الأوروبية واللغة العربية مثل: (القنا) و(القناة) وكلمة القصب فى الإنكليزية (Cane) وغيرها (١٠٥)

٤ - يتضح من كلمة طه باقر أنه لم يذكر كلمة آلة القانون الموسيقية وإن كل ما ذكره لكلمة قانون ليس له أية علاقة بالآلة الموسيقية قانون إطلاقاً ، بل للدلالة على قصبة للقياس

٥ - إن كلمة (قانو) التى تعنى القصب بوجه عام ليست كلمة سومرية كما ذكر ذلك الأستاذ / سالم حسين ، بل هى كلمة بابلية وشتان ما بين اللغتين ، وإن الكلمة السومرية المرادفة لها هى: كى (Gi)

لهذا فإن ما كتبه سالم حسين من أن تسمية آلة القانون قد جاءت نسبة إلى

كلمة سومرية ، وهى قانو: أى القصب الذى يعزف به ، هو قول غير صحيح وغير وارد إطلاقاً ، وأن كلمة القانون الدالة على الآلة الموسيقية ليست سومرية

٦ - إن ما كتبه سالم حسين من أن كلمة القانون قد جاءت فى التوراة لدانيال عند الحديث عن الاحتفال الدينى للملك نبوخذ نصر الثانى آخر ملوك الكلدانيين لتمثال صنعه من الذهب ، وطلب من جميع أفراد حاشيته ورعاياه أن يسجدوا لهذا التمثال عندما « يعزف بالسنتور والعود والنأى والقانون والطبول والمزامير » هو غير دقيق ومحرف ؛ لأن كلمة القانون لم ترد إطلاقاً فى نص التوراة (١٠٦)

إن كل من يتصفح التوراة ويرجع إلى سفر دانيال الإصحاح الثالث فإنه يجد نصاً يتكرر عدة مرات ، وفيه وردت أسماء الآلات الموسيقية التالية القرن والنأى والعود والرباب والسنتير والمزامر وكل أنواع العزف

إن نص التوراة يثبت إثباتاً قاطعاً أن كلمة القانون لم ترد فيه إطلاقاً أى أن الأستاذ / سالم حسين قد أضافها من عندياته

إن الكلمة الإغريقية قانون لا تدل على آلة القانون الموسيقية، بل تدل على آلة ذات وتر واحد تعرف باسم (المونوكورد) وهى آلة تستعمل لقياس نسب أصوات السلم الموسيقى، والواقع أن الآثار الإغريقية والرومانية ليس فيها ما يثبت استعمالهم لآلة القانون التى عرفها واستعملها العرب فى العصر العباسى ولغاية الوقت الحاضر.

إن أقدم استعمال لكلمة (قانون) للدلالة على الآلة الوترية المعروفة باسم آلة القانون يعود فى تاريخه إلى العصر العباسى ، وعلى وجه التحديد القرن العاشر الميلادى منه ، حيث ورد ذكر اسم آلة القانون فى قصص ألف ليلة وليلة من القرن العاشر الميلادى

القانون فى الكتب التراثية :

لم ترد فى الكتب التراثية معالجات علمية مفصلة حول آلة القانون، ولم نجد كلمة القانون فى كتب الكندى والفارابى وابن سينا والأرموى بل هناك إشارات بسيطة وأخبار وروايات خرافية حول ابتكار آلة القانون فى مخطوطة: (كشف

الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى نجد عند الحديث عن السنطور ما يلى « وله اسمان القانون بلغة أهل الشام ، والسنطور لأهل مصر ، والفرق بينهما معروف ؛ ما كان مربع من جوانبه الأربع من غير رجل فيه زائدة هو قانون » (١٠٧)

أما مؤلف المخطوطة الفارسية (كنز التحف) التى تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادى، فيقول عن القانون « إنه بشكل شبه منحرف ، وإنه يصنع من خشب العنجاص أو الكرم » كما ويذكر قياسات القانون وهى تعادل ٨١ سم طول الضلع الأسفل أى الجانب الثقيل و ٥٠ سم ، ٤ سم للضلع الحاد و ٢٥ و ٧٤ سم للضلع المائل الذى توجد فيه المفاتيح ، وعدد الأوتار هو أربعة وستون وترا

ويقول عبد القادر بن غيبى (المتوفى ١٤٣٤م) فى مخطوطة : (جامع الألحان فى علم الموسيقى) العائدة فى تاريخها إلى سنة ١٤١٨م أن القانون هو ذو شكل شبه منحرف وارتفاع صندوقه الصوتى هو ٩ سم ، وأن أوتاره كانت ثلاثية الشد ، وأنها معمولة من النحاس. (١٠٨)

وذكر ابن خلدون (المتوفى ١٤٠٦ م) أن القانون هو على شكل مربع ، وطريقة العزف عليها أن تقرع بعود أو وتر مشدودة بين طرفى قوس يمر عليها بعد أن يطلّى بالشمع والكندر (١٠٩)

ويذكر ابن خلكان (١١٠) (المتوفى ١٢٨٢م) فى معجمه أن الفارابى (المتوفى ٩٥٠م) هو مبتكر آلة القانون والواقع أن هذه الرواية التى قيلت بعد مرور (٣٣٢ سنة) على وفاة الفارابى قد انتشرت فى الكتب القديمة والحديثة ، ونحن نقول بعدم صحتها ، لأن الفارابى نفسه لم يذكر فى كتابه : (الموسيقى الكبير) أنه مبتكر هذه الآلة ، كما أن كلمة آلة القانون لم ترد فى كتابه المذكور ولا فى مخطوطات من جاء بعده أمثال ابن سينا وابن زيلة على سبيل المثال

القانون فى الآثار:

احتوت بعض المخطوطات العربية والفارسية والأوربية على رسوم لآلة القانون بدون عازف وأخرى مع العازف ويرجع تاريخ هذه المخطوطات والرسوم الفنية

للقرون ١١ - ١٦ الميلادية ففي مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) (١١١) نجد صورة لعازف على القانون (شكل رقم ٢٠) ، وقد مسكها أمام صدره بحيث أصبح الضلع المائل للآلة الأعلى والضلع القائم إلى الأسفل ، وهناك عدد من الملاوى على جانبى الضلع المائل والضلع الكبير المتصل به

ويلاحظ وجود قطعتين رفيعتين فى طرفى الصندوق الصوتى لرفع الآثار والحيلولة دون ارتطامها بوجه الصندوق الصوتى وقد أدى شكل الآلة شبه المنحرف إلى اختلاف طول الأوتار وبالتالي إلى اختلاف أصواتها

وفى مخطوطة: (كنز التحف) (١١٢) الفارسية لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى نشاهد رسما تخطيطيا لآلة القانون بشكل شبه منحرف (شكل رقم ٢١) ويذكر مؤلف هذه المخطوطة أن حجم القانون هو نصف حجم النزهة ذات الشكل المستطيل

وإذا ما جئنا إلى المخطوطات والآثار الأوربية فنشاهد القانون فيها قد ورد بأشكال مختلفة منها المثلث والمربع والمستطيل والشبه منحرف ، ففي مخطوطة مصورة تعود إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى هناك رسم تخطيطى لعازف على القانون بشكل مثلث متساوى الساقين والملاوى موجودة فى القاعدة ، مسك العازف بين أصابع يده اليسرى مضربا (ريشة) للعرزف على الأوتار

* تصوير فى كتاب أسباني يعود إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى وهو محفوظ فى مكتبة الإسكوريال قرب مدريد، وفيها نشاهد عازفين كل واحد منهما يعزف على القانون المعمول بشكل مثلث قائم الزاوية (١١٣) ، مسك العازف آله بحيث أصبح رأس المثلث نحو الأسفل ، ومستنداً على الساق ، وفى وسط وجه الصندوق الصوتى توجد فتحة مزخرفة تستخدم لتقوية الصوت (١١٤)

* قطعة أثاث دينية تعود إلى سنة ١٣٩٠م محفوظة فى أكاديمية التاريخ فى مدريد منقوشة بمشهد يمثل ملاكا يعزف على قانون مثلث الشكل قائم الزاوية ، وقد صنع الضلع المائل للقانون بشكل مدرج حيث تحتوى كل درجة على ثلاثة أوتار مشدودة على مسامير، ويحتوى وجه الصندوق الصوتى على ثلاث فتحات

دائرية مزخرفة (١١٥). يستخدم العازف مضرباً صغيراً مسكه بين أصابع يده اليمنى.

* رسم فى سقف إحدى الكنائس فى الفاتيكان فى روما (١١٦) يعود إلى القرن الخامس عشر الميلادى وهو يمثل مريم فى حالة العزف على قانون مثلث الشكل قاعدته نحو الأعلى والرأس نحو الأسفل، والأوتار فى وضع أفقى، والعزف بالأصابع المجردة

* لوحة فنية إيطالية لمدرسة الفنان جيوتو من القرن الرابع عشر الميلادى وقد رسمت فيها عازفة جالسة تعزف على آلة القانون بأصابع يدها اليمنى المجردة أى بدون مضرب (١١٧) القانون بشكل شبه منحرف تقريباً وفيه الضلع المستقيم الصغير هو فى الأسفل ومركز على ساق العازفة أما الأوتار فهى باتجاه أفقى

* لوحة فنية للراهب الإيطالى ألكيكو من سنة ١٤٣٠م وهى ذات موضوع دينى يدور حول المسيح ومجموعة كبيرة من الملائكة يعزفون على آلات موسيقية مختلفة، ومنها آلة القانون، وهنا بشكل شبه منحرف ووجه الصندوق الصوتى مزخرف ويحتوى على فتحة لتقوية الصوت (١١٨)

* لوحة فنية للفنان هانس ممليتك تعود إلى سنة ١٤٩٠م وهى تمثل مجموعة من الملائكة يعزفون على الآلات الموسيقية ومن بينها القانون شكل الآلة يقترب من المثلث غير أن الساقين مقوسين (١١٩) يحتوى وجه الصندوق الصوتى على أربع فتحات دائرية لتقوية الصوت، ويستخدم العازف المضرب الصغير الذى مسكه بأصابع يده اليمنى، والضلع المستقيم للآلة هو فى الأعلى، والضلع الصغير فى الأسفل

* منحوتة خشبية من حوالى ١٤٨٠م لإحدى الكنائس النمساوية تحتوى على ملائكة يعزفون على آلات موسيقية من بينها القانون الآلة بشكل شبه منحرف وقد أمسكها العازف بحيث أصبح الضلع المائل إلى الأعلى، يحتوى الصندوق الصوتى للآلة فى الوسط على فتحة دائرية مزخرفة (١٢٠).

* لوحة فنية إيطالية للفنان تنورتو (باكوبو رويوستى) من عام ١٥٥٠م، وفيها مجموعة من النساء العازفات على آلات موسيقية مختلفة من بينها القانون (١٢١).

شكل الآلة قريب من الشبه منحرف والأتار مختلفة الطول والصندوق الصوتى
يحتوى على ثلاث فتحات
أصل القانون وتاريخه :

قلت حول أصل القانون وتاريخه عدة آراء ، الأمر الذى يتطلب عرضها
ومناقشتها بغية الوصول إلى رأى الصحيح الذى تدعمه الشواهد الأثرية أما
هذه الآراء فهى

١ - رأى سليم الحلو :

« آلة شرقية قديمة يعود عهدها إلى اليونان الأقدمين قبل عصر فيثاغورث
بقليل » (١٢٢).

ونحن لا نؤيد هذا رأى ؛ لأنه لا يوجد شاهد أثرى يونانى يثبت استعمالهم
لآلة القانون الموسيقية بشكلها المعروف ، كما لا توجد إشارة تاريخية تثبت وتؤيده

٢ - رأى الدكتور محمود أحمد الحفنى :

« تعتبر آلة الصنج المصرى القديم التى رأيناها لأول مرة فى نقوش الأسرة
الرابعة أى منذ أكثر من خمسين قرنا ، والتى كانت تعزف أوتارها مطلقة ، ثم آلة
الآشور التى ظهرت بعد ذلك بحوالى ألف عام فى نقوش مدينة بابل وآشور ،
وكذلك آلة المونوكورد التى استخدمها الإغريق فى قياس نسب أصوات السلم
الموسيقى تعتبر كل هذه الآلات أصلا لآلة القانون وفصيلتها » (١٢٣).

نحن لا نتفق مع الدكتور الحفنى فى رأيه ، وذلك للأسباب التالية

١ - لا توجد أية علاقة بين آلة القانون وآلة الصنج المصرى ، وبين آلة الآشور
وآلة المونوكورد لا من حيث شكل الآلة وتركيبها والأجزاء المكونة لها ولا طريقة
العزف عليها

٢ - أن الآلة التى يسميها الحفنى آلة الصنج المصرى وآلة الآشور هما فى
الواقع آلة الهارب (Harp) وهما تختلفان كل الاختلاف عن آلة القانون

٣ - لا يمكن أن تكون ثلاث آلات وترية تعود فى أول ظهورها لتاريخ وعصور

زمنية مختلفة أصلاً للقانون ، بل لابد أن تكون آلة واحدة فقط هي الأصل لقد جعل الحفنى الفارق الزمنى بين تاريخ آلة الصنج المصرى ، وتاريخ آلة الآشور بعدها بألف عام - علماً بأنه لا توجد آلة اسمها آلة الآشور

٤ - لا توجد آثار موسيقية مصرية قديمة يمكن اعتبارها أصلاً لآلة القانون

٣- رأى سعيد عزت :

« آلة عربية من أصل فرعونى » (١٢٤)

لم يذكر سعيد عزت اسم الآلة الفرعونية التى اعتبرها أصلاً للقانون ، ولم يقدم أثراً من الآثار الموسيقية الفرعونية يوضح شكل الآلة ونوعها ؛ لهذا فإن رأى سعيد عزت مرفوض ؛ لأنه لا يقوم على أساس علمى

٤- رأى مجدى العقيلى :

« أمانا ألتان موسيقيتان قديمتان استعملهما العرب القدامى فى أجواقهم الغنائية ومسارحهم ولهوهم هما (الجنك و الشاهروود) فكلتا الآلتين تشبهان فى شكلهما آلة القانون ، بل إن هاتين الآلتين هما القانون بذاته وبصورته الحقيقية الواضحة ، وهناك آلة ثالثة تشبه آلة القانون أيضاً ألا وهى (الهارب) ويستدل من ذلك أن القانون آلة قديمة مستوحاة من الجنك والشاهروود والهارب وجاء فى الجزء الأول من كتاب : (السماع عند العرب) أن آلة الهارب مصرية الأصل ويعود تاريخها إلى عام (٠ ٤) قبل الميلاد وكانوا يسمونها بالهيريوغليفية (تيبونى) وقد شاع استعمالها أخيراً عند العرب إلا أنهم استعاضوا عنها بالقانون ، وبعد ذلك شاع استعمالها عند الغربيين و أدخلت فى فرقهم الموسيقية الكبيرة » (١٢٥)

ونحن لا نؤيد مجدى العقيلى فى رأيه وذلك للأسباب التالية

١- أن آلة الجنك هى آلة الهارب أى أن الاثنتين آلة واحدة ، والاختلاف هو

فى التسمية فقط ؛ حيث إن تسمية الجنك فارسية والهارب تسمية إنكليزية

٢ - لا يوجد أى شبه أو علاقة بين الجنك والقانون من حيث الشكل وأجزاء

الآلة

٣ - كما لا يوجد أى شبه فى شكل وأجزاء آلة الشاهروود وآلة القانون لقد

اعتبر فارمر آلة الشاهروود عوداً مقوساً ، وقد جاء رسمها التخطيطة فى كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابى (انظر الشكل رقم ٣٩) فى كتابنا هذا ، كما أن الدكتور الحفنى هو الآخر قد قال عن آلة الشاهروود إنها نوع من العود

٤ - استناداً إلى الأسماء الخاصة بالآلات التى ذكرها مجدى العقيلى وهى الجنك والشاهروود والهارب نستطيع أن نقول إن العقيلى لا يعرف أن آلة الجنك هى نفسها آلة الهارب ، أى ليس من الصحيح علمياً جعلهما آلتين منفصلتين الواحدة عن الأخرى

٥ - إن العرب لم يستعصوا عن آلة الهارب المصرية الأصل - كما قال مجدى العقيلى - بآلة القانون والذى يثبت صحة ردنا هذا هو أن الآثار الموسيقية العربية من العصر العباسى تثبت وجود كل من الجنك والقانون سوية أى لم تكن هناك استعاضة عند العرب

٦ - لا يمكن أن تكون ثلاث آلات موسيقية - تعود إلى تواريخ متباينة - أصلاً لآلة القانون

٥- رأى الدكتور صبحى أنور رشيد :

إن القانون يرجع فى أصله إلى آلة آشورية وترية من العصر الآشورى الحديث ، وعلى وجه التحديد من القرن التاسع قبل الميلاد لقد جاءت هذه الآلة منقوشة على علة من عاج الفيل عثر عليها فى العاصمة الآشورية نمرود (الاسم القديم كالح) التى تبعد حوالى (٣٥ كم) عن مدينة الموصل الآلة الوترية فى هذا الأثر الآشورى مستطيلة الشكل وقد ثبتت أوتارها بصورة أفقية متوازية على وجه الصندوق الصوتى (انظر الشكل رقم ٤٠)

ثبتت الآثار الموسيقية والإشارات التاريخية فى الكتب التراثية أن القانون قد أخذ أشكالاً مختلفة ، منها المربع والمستطيل والمثلث والشبه منحرف ، ويذكر ابن خلدون (المتوفى ١٤٠٦ م) أن القانون فى المغرب كان مستطيل الشكل ، ويتساهل البعض أحياناً فيسمونه بالمربع ، رغم أن الآلة هى فى الواقع بشكل شبه منحرف (١٢٦).

انتقال القانون :

القانون هو الآخر من الآلات الموسيقية التي اقتبستها أوروبا من الشرق عن طريق العرب ، حيث ظهر فيها منذ القرن الحادى عشر الميلادى (العصور الوسطى) وقد استمر استعمال القانون فى أوروبا فى القرون اللاحقة إلا أنه أخذ يفقد أهميته ويقل استعماله بسبب ظهور وانتشار البيانو منذ القرن السابع عشر الميلادى

هذا ، ولم يقتصر انتقال القانون على أوروبا فقط ، بل نجده أيضاً فى الهند وأواسط آسيا والصين واليابان والاتحاد السوفياتى سابقا (١٢٧)

النزهة

التسمية :

النزهة كلمة عربية استعملها الفرس أيضاً ، حيث نجدها فى الكتاب الفارسى (كنز التحف) لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى كما وردت كلمة النزهة فى المصادر العربية التراثية حيث نجدها فى مخطوطة: (الميزان فى علم الأدوار و الأوزان) لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى والنزهة آلة وترية مستطيلة الشكل (انظر الشكل رقم ١٩)

النزهة فى المصادر التراثية :

جاء فى مخطوطة (كنز التحف) المذكورة أن حجم النزهة هو ضعف حجم القانون ويذكر مؤلف المخطوطة أصناف الخشب الذى تصنع منه آلة النزهة مع قياساتها وهى ٥٤× ٧٤, ٢٥ سم وارتفاع الصندوق الصوتى هو ٢٧ سم وتحتوى على (جسرين) أو حاملتين واحدة فى كل طرف لرفع الأوتار عن وجه الصندوق الصوتى ، وعدد الأوتار واحد وثمانون وترا ثلاثية الشد ، أى أن كل ثلاثة أوتار لها صوت واحد . وتحتوى المخطوطة على رسم تخطيطى للنزهة (شكل رقم ٢٢) . وينسب مؤلف المخطوطة ابتكار آلة النزهة إلى صفى الدين الأرموى البغدادى (المتوفى عام ١٤٩٤م) علما بأن صفى الدين الأرموى لم يعالج فى كتبه هذه الآلة ، ولم يذكر أنه مبتكرها رغم أن كتابه (الأدوار) قد احتوى على رسم تخطيطى لآلة النزهة (انظر شكل رقم ١٩)

النزهة فى الآثار :

إن أقدم أثر عربى إسلامى يحتوى على نقش لآلة النزهة يعود فى تاريخه إلى القرن الحادى عشر الميلادى (١٢٨) وهذا الأثر عبارة عن تحفة خشبية عثر عليها فى مصر وهى منقوشة بما يمثل عازفاً على النزهة ، وهى ذات صندوق صوتى كبير مستطيل الشكل ، وقد مسك العازف هذه الآلة بصورة أفقية مائلة قليلا إلى

الاعلى ، وهو يستعمل أصابع يده اليمنى فى العزف على أوتار هذه الآلة
كما أن آلة النزهة قد جاءت مرسومة فى مخطوطة : (كتر التحف) من القرن
الرابع عشر الميلادى ، وقبل ذلك فى مخطوطة كتاب : (الأدوار) لصفى الدين
الأرموى البغدادى (١٢٩) (المتوفى عام ١٢٩٤ م) أى القرن الثالث عشر الميلادى .
انظر شكل رقم (١٩)
تاريخ وأصل آلة النزهة :

اختلفت المصادر فى تاريخ ابتكار آلة النزهة الوترية ، فهناك من ينسبها إلى
الفارابى (١٣٠) (المتوفى عام ٩٥٠ م) ومنهم من ينسبها إلى صفى الدين الأرموى
البغدادى (المتوفى عام ١٢٩٤ م) (١٣١) أما طبقاً للآثار العربية فإن أقدم أثر يمثلها
يعود إلى القرن الحادى عشر الميلادى (١٣٢) أى قبل تاريخ صفى الدين الأرموى
البغدادى (القرن الثالث عشر الميلادى)

لقد سبق لى وأثبت أن آلة النزهة كانت الأصل الذى تطورت منه آلة القانون
التي كانت معروفة فى العصر العباسى فى القرن العاشر الميلادى ؛ لهذا يجب أن
يكون تاريخ آلة النزهة أقدم رمنا من تاريخ آلة القانون ، كما سبق لى وأثبت أن
الأصل الذى تطورت عنه آلة النزهة هو آلة وترية آشورية مستطيلة الشكل منقوشة
على علبة من عاج الفيل عثر عليها فى العاصمة الآشورية نمرود (الاسم القديم
كالح) وهى ترجع فى تاريخها إلى القرن التاسع قبل الميلاد (١٣٣) .
انتقال آلة النزهة :

آلة النزهة هى الأخرى من ضمن الآلات الوترية التى انتقلت من الشرق إلى
أوروبا ، حيث نجدها فى الآثار والقطع الأوربية الفنية منذ القرن الحادى عشر
واستمرت فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين . ففى مخطوطة أوربية
من القرن الحادى عشر تحتوى على تصويرية فيها عازف على آلة النزهة

الآلة بشكل علبة مستطيلة كبيرة وقد مسكها العازف بصورة مائلة بحيث أصبح
اتجاه الأوتار من الأعلى إلى الأسفل تقريباً ، ويستعمل العازف أصابعه المجردة فى
العزف على هذه الآلة

رسم جدارى فى سقف كنسية فى بالرمو صقلية تعود إلى القرن الثانى عشر الميلادى ، يمثل عازفة على آلة النزهة وهى ممسوكة بصورة مائلة . الآلة هنا أيضاً بشكل علبة مستطيلة وأوتارها ثنائية الشد

علبة من عاج الفيل تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى محفوظة فى متحف فكتوريا وألبرت فى لندن ، وهى مزخرفة بمشهد عازفة على آلة النزهة وقد مسكتها بصورة أفقية ، يحتوى وجه الصندوق الصوتى على فتحات مدورة ، والعزف هنا بواسطة مضرب صغير كالذى يستعمل فى العزف على العود (١٣٤)

الجنك

التسمية :

الجنك كلمة فارسية كانت ولم تزل مستعملة فى الكتب العربية القديمة والحديثة وهى فى مدلولها تطابق مدلول الكلمة الإنكليزية (هارب Harp). لقد لاحظنا أن الفارابى كان تارة قد استعمل كلمة الجنك حيث قال : « والتى تهتز أوتارها ، منها ما يفرد لكل نغمة منها على حياها وتر مفرد لها ، مثل المعارف والجنك وما جانسهما » (١٣٥) ، وتارة يستعمل كلمة الصنوج حيث قال « وينبغى أن نصير إلى ذكر الآلات التى تستعمل فيها الأوتار مطلقة ، وهى التى يجعل فيها لكل نغمة على حياها وتر مفرد مثل المعارف والصنوج وما جانسها » (١٣٦)

ويستعمل ابن سينا (المتوفى عام ١٠٣٧ م) كلمة (صنج) للدلالة على آلة الجنك حيث يقول « ومنها ما أوتارها ممدودة لا على سطح الآلة بل على فضاء يصل بين مجانبه كالصنج » (١٣٧)

وابن زيلة هو الآخر يستعمل كلمة (صنج) للدلالة على آلة الجنك حيث يقول « ومنها ذوات أوتار بلا دساتين تدل على مواضع النغم ، بل إنما الاختلاف بين مواقع النغم المختلفة فيها بطول الوتر وقصره بنفسه كالصنج والشاه رود... » (١٣٨) . ثم يقول

« ومن هذه الآلات ما يصوت بقرع تفرع به الآلة فيأتى الصوت و النغم فيها متقطعاً على حسب تقطيع القرعات ، مثل : العود والصنج وما أشبههما)

كما وردت كلمة الجنك فى (ألف ليلة وليلة) التى تعود إلى القرن العاشر الميلادى (أى العصر العباسى)

وكتب الخوارزمى (المتوفى عام ٩٩٧ م) ما يلى

« الصنج بالفارسية جنك ، وهو ذو الأوتار قال الخليل : الصنج عند العرب

هو الذى يكون فى الدفوف يسمع له صوت كالجلجل » (١٣٩)

الجنك فى المصادر التراثية :

فى مخطوطة: (كشف الهموم و الكرب فى شرح آلة الطرب) لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر المحفوظة فى خزانة طوبقبو سراى فى إستانبول تحت رقم (٣٤٦٥) نجد فصلا حول آلة الجنك جاء فيه ما يلى « فصل فى الجنك وهو على نوعين ؛ جنك عجمى ، وجنك مصرى ، فالجنك العجمى له وجه واحد يضرب به على الناحيتين على غير ستر ولا حاجز بين الأوتار، وهو قديم اتخذه الأولون.

والجنك المصرى له وجهان وهو محدث ، اتخذه المصريون فيه دقة من خشب حاجز بين الأوتار ولهذه الدقة ثلاث خصال الأولى أن تقرب الخشب من الخشب يزيده قوة ؛ لأن بعضه يمسك بعضا فلا ينخلع إلا بعد مدة طويلة ، الثانية: أنها تستر أيدى الضارب به عن أعين الناظرين ، الثالثة أن توقيع الخشب إذا نزل عليه الوتر يعطى ليونة، بخلاف الوتر على الحلومات ضربه يعطى رخاوة ، وصاحبه يضرب باليمين واليسار ، ويسمى ضرب اليمين (التمكين) أو (التعين)؛ لأنها تعينت على اليسار فى ضربها؛ لذا فهو متمكن ، أما الضارب باليسار فغير متمكن ، ويسمى ضرب (المعين) أما إذا كان الضرب باليسار والمسك باليمين فيتغير حكمه فتسمى اليسار ضربة (التعين) وتسمى اليمين (المعين) .

واختلفوا فى صناعته فمنهم من صنعه بمائة وتر، وكلما كثرت الأوتار فيه ازداد حساً وكثر زخمه ، وكلما قلت أوتاره صحت قسمته وبان الضرب فيه وأصبح ما كان فيه من الأوتار ستين ، وأول من صنعه شهريار بن خاقان وسماه جنك ومعناه: (آلة تفسير) و بالفارسية زخم ؛ لأن له زخم عظيم إذا ضرب به ولحسه دوى إذا شتدت أوتاره « واحتوت هذه المخطوطة على رسم يصور عازفا على آلة الجنك (١٤٠).

كما أن مخطوطة: (كنز التحف) الفارسية لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى قد احتوت على شرح ورسم تخطيطى لهذه الآلة

الجنك فى الآثار العربية :

إن الآثار العربية الإسلامية التى تحمل مشاهد العزف على الجنك قد جاءت من العراق ومصر و إسبانيا و إيران ، وهى ترجع فى تاريخها إلى القرن الثامن - الخامس عشر الميلادى

* ففى متحف الأرميتاج فى لينينغراد يوجد إناء فضى يرتقى زمنه إلى القرن الثامن الميلادى ، وهو مزخرف بمشهد شراب وموسيقى يقدمها ثنائى الجنك و الناي (١٤١) والجنك هنا من النوع المعروف بـ (الجنك الزاوى) حيث إن حامل الأوتار متعامد مع الصندوق الصوتى، ومكون معه زاوية قائمة، يبلغ عدد أوتار الجنك هنا خمسة عشر وترا ، وفم العازف مفتوح للدلالة على أنه فى حالة الغناء ومرافقة نفسه فى العزف

* إيريق فضى فى متحف الفنون الجميلة فى ليون / فرنسا مزخرف بمشهد عازفين على آلات مختلفة من بينها آلة الجنك (١٤٢) الأوتار متفاوتة فى الطول واتجاهها من الأعلى إلى الأسفل وعددها خمسة عشر وترا ويستعمل العازف أصابعه المجردة فى العزف

* لوحة خشبية فى المتحف الإسلامى فى القاهرة ، وهى منقوشة بمشهد شراب على أنغام موسيقى الجنك. تعود فى تاريخها إلى القرن الحادى عشر الميلادى (١٤٣).

* زير (جرة) عن فخار الباربوتين معروضة فى المتحف العراقى يرجع تاريخها إلى العصر الإيلخانى (القرن الثالث عشر الميلادى) وهى منقوشة بمشاهد مختلفة، منها عازفة على آلة الجنك ينتهى الصندوق الصوتى فى الأعلى بشكل يشبه رأس الطير (١٤٤)

* فى تحفة من التحف المعدنية التى اشتهرت بصناعتها مدينة الموصل ، وهى محفوظة فى المتحف البريطانى ، وترجع فى تاريخها إلى القرن الثالث عشر الميلادى ، وهى منقوشة بمشهد يمثل عازفا على الجنك (شكل رقم ١٥) الصندوق الصوتى مستطيل الشكل وينتهى فى الأعلى بشكل يمثل رأس الطير ، واكتفى الفنان الذى نقش هذا الأثر برسم أربعة أوتار ، وهو لا يمثل العدد الحقيقى لأوتار الجنك (١٤٥)

* وفى تحفة معدنية أخرى من صناعة الموصل من القرن الثالث عشر الميلادى
نشاهد نقشا يمثل عازفا على الجنك الصندوق الصوتى طويل ونهايته العليا
محدبة ومائلة، حامل الأوتار متعامد مع الصندوق الصوتى الذى اتصلت به الركيزة
المستندة على ساق العازف، وآلة الجنك هنا منقوشة بدون أوتار خلافا للواقع (١٤٦).

* وفى متحف فكتوريا والبرت فى لندن توجد تحفة معدنية أخرى من صناعة
الموصل من القرن الثالث عشر الميلادى ، وهى منقوشة بمشهد يمثل عازفا على
الجنك ، تحتوى آلة الجنك هنا على تسعة أوتار (١٤٧)

* وتحتوى ورقة غلاف الجزء الثانى من مخطوطة كتاب الأغانى للأصفهانى
المؤرخة فى ١٢١٧ م والمحفوطة فى دار الكتب بالقاهرة على تصويرة تمثل فرقة
موسيقية من النساء، ومنهن عازقة على آلة الجنك الزاوى الصندوق الصوتى
محدب وحامل الأوتار مستقر على ساق العازقة ، وقد رسمت عليه مجموعة من
الخطوط الصغيرة المتوازية للدلالة على الأوتار التى لا يمكن تحديد عددها
بالضبط (١٤٨)

* وفى الأندلس كانت آلة الجنك مستعملة أيضاً حيث نشاهدنا فى تصويرة
تزين إحدى صفحات كتاب فى مكتبة الإسكوريال قرب مدريد (١٤٩). يتألف المشهد
المنقوش هنا من اثنين من لاعبي الشطرنج على أنغام الجنك من عازف عربى ،
بدلالة ملابسه الخاصة بالرأس ، ونعنى هنا العقال وتحتوى آلة الجنك هنا على
ثمانية عشر وترًا (شكل رقم ١٧)

* وتحتوى مخطوطة كتاب الأداور لصفى الدين الأرموى البغدادى المحفوظة
فى دار الكتب بالقاهرة على رسم تخطيطى لآلة الجنك إن القسم الأسفل من
الصندوق الصوتى متعامد مع حامل الأوتار، وقد كون معه زاوية قائمة ، وهو
يتتهى فى الأعلى بشكل يشبه رأس الطير أما فى الأسفل ، فإنه توجد ركيزة بشكل
ورقة نباتية (١٥٠)

* إبريق معدنى صنعه أحمد الذكى الموصلى، وقد نقش عليه تاريخ الصنع
وهو (٦٢٠هـ / ١٢٢٣م) هذا الإبريق مزخرف بنقوش كثيرة منها ثنائى

النساي والجنك^(١٥١) لقد أخطأ الدكتور صلاح حسين العبيدي عندما اعتبر آلة الجنك عودا (انظر كتابه التحف المعدنية الموصلية فى العصر العباسى ، بغداد ١٩٧٠م ص ٤٣ ، لوحة ٣ ، ٤ د)

* وفى مخطوطة (كتر التحف) المحفوظة فى المتحف البريطانى هناك رسم تخطيطى لآلة الجنك القسم الأسفل من الصندوق الصوتى محدب ، وقد تعامد معه حامل الأوتار مكونا زوايا قائمة ، حيث تخرج منها ركيزة إلى الأسفل . ويبلغ عدد أوتار الجنك هنا أربعة وعشرون وترأ^(١٥٢)

* ومخطوطة : (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) تحتوى على رسم تخطيطى لآلة الجنك (شكل رقم ١٨) وهى أمام عارفها^(١٥٣).

يبلغ عدد الأوتار هنا خمسة عشر وترا ، وقد تدلت الأقسام الزائدة منها إلى الأسفل على غرار الآلات الآشورية والبابلية رغم الفارق الزمنى الكبير جدا بين الجنك فى المخطوطة العربية من القرن الرابع عشر الميلادى ، وبين الجنك البابلية من القرن التاسع عشر قبل الميلاد ، والجنك الآشورية من القرن التاسع - الثامن قبل الميلاد

* وتحتوى مخطوطة : (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) لابن الرزاز الجزرى العائدة إلى القرن الرابع عشر الميلادى على تصويرة لساعة مائة^(١٥٤) . أحد أقسام هذه الساعة يحتوى على أربعة عارفين على آلات موسيقية مختلفة منها آلة الجنك . تاريخ وأصل آلة الجنك :

لقد أثبتت الآثار الموسيقية أن الجنك هى أقدم الآلات الوترية التى استعملها الإنسان إن الدراسات المقارنة التى قمنا بها باللغتين العربية و الألمانية^(١٥٥) قد أثبتت على ضوء الكتابات المسمارية والنقوش الاثرية أن أول وأقدم ظهور واستعمال الآلة الجنك كان فى العراق القديم فى عصر الوركاء (ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد) ، أما فى مصر فكان أول وأقدم ظهور للجنك فى عهد الأسرة الرابعة (٢٢٣ - ٥٦٣ قبل الميلاد) كما أثبت ذلك الباحث الألمانى هانس هيكرمان المشهور بوفرة إنتاجه العلمى فى الآثار الموسيقية الفرعونية^(١٥٦)

وفى إيران كان أول وأقدم ، ظهور استعمال للجنك فى حدود سنة (٢٦٠٠ قبل الميلاد). واستمر استعمال الجنك فى العصور الإسلامية من الأندلس غربا إلى إيران شرقا . وعبر هذا التاريخ الطويل لآلة الجنك لاحظنا حصول اختلاف وتنوع فى شكلها . إن أقدم شكل لها كان مقوسا أو مدورا ؛ لأنها قد تطورت من قوس الرماية ، أما الشكل الثانى فهو المعروف باسم (الجنك الزاوى) وذلك لنشوء زاوية حادة أو قائمة من جراء اتصال حامل الأوتار بالصندوق الصوتى

لقد ظهر الجنك الزاوى لأول مرة فى العراق فى العصر البابلى القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق م) المشهور بملكه السادس حمورابى (١٥٧) (١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق م) . لقد أثبتت بحوث هيكلان وغيره من الباحثين الأجانب (١٥٨) أن مصر قد اقتبست الجنك الزاوى أى أن هذه الآلة هى آلة دخيلة إلى مصر ، وإن ظهورها واستعمالها لأول مرة كان فى عهد الفرعون أمنحوتب الثانى (١٤٣٦ - ١٤١٣ ق م) أى بعد مرور (خمسمائة عام) على وجود هذه الآلة فى العراق

إن ما قدمناه من شرح موجز لتاريخ آلة الجنك يدحض قول كل من الدكتور محمود أحمد الحفنى وسعيد عزت حيث كتب الدكتور الحفنى ما يلى

« آلة الصنج الوترى (الهارب) آلة مصرية بحتة . » وقد عرف قدماء المصريين أنواعا مختلفة من هذه الآلات ، أهمها: الصنج المنحنى ، وذو الحامل ، والكتفى ، والزاوى . وأوتار هذه الآلات ، كلها تعزف مطلقة . وانتقلت هذه الآلات من مصر حتى عمت سائر الممالك القديمة » (١٥٩)

أما سعيد عزت فقد كتب ما يلى « آلة يرجع عهدها الأول إلى الفراعنة المصريين » (١٦٠)

يرى الباحثون الأجانب أن آلة الجنك الزاوى هى ليست آلة مصرية أصيلة بل دخيلة مقتبسة . هؤلاء الباحثون الأجانب هم هيكلان و كالين وفيكتر و كراد ينفتر ورير وفريد ريش بين و شتاودر

انتقال آلة الجنك :

انتقلت آلة الجنك من الشرق إلى أوروبا فى العصور الوسطى ، حيث أخذت

تستعملها جماعات الموسيقيين الجوالين (التروبادور) في فرنسا وجماعة (الميناسنكر) في ألمانيا وفي أوائل القرن الثامن عشر اهتمت أوروبا إلى صناعة الجناك ذات الدواسات (paddles) و عندئذ أصبح بإمكان عازف الهارب و (الجناك) رفع أو خفض تسوية الوتر بمقدار نصف بعد طنيني عن طريق هذه الدواسات ، الأمر الذي أدى إلى إدخال هذه الآلة إلى الفرقة السيمفونية كما انتقلت الجناك إلى الأقطار الآسيوية و الإفريقية

الكنارة

التسمية :

ترجع التسمية العربية كنارة و(كنارة بكسر الكاف وتشديد النون) من حيث الاشتقاق اللغوى إلى كناروم (kinnarum) الذى ورد فى الكتابات المسمارية من عصر حمورابى الذى حكم من سنة (١٧٢٨ ق م إلى ١٦٨٦ ق م) . وانتقلت هذه التسمية المسمارية كناروم فيما بعد إلى

اللغة المصرية القديمة بصيغة (كتر)

اللغة العبرية بصيغة كنور (kinnor) أيضاً بتشديد النون

اللغة الآرامية بصيغة كنورا (kinnora) بتشديد النون

اللغة الفينيقية بصيغة كنيلا (kinnyra) بتشديد النون

لقد أخطأ الدكتور محمود أحمد الحفنى (١٦١) عندما ذكر أن التسمية العربية كنارة مشتقة من التسمية المصرية القديمة كتر كما أخطأ الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى (١٦٢) عندما كتب أن الكنارة تسمى باللغة المصرية القديمة (كتر) واشتق منه التسمية العبرية (كنور) ، ثم العربية (كنارة) أو قيثار

وحول كلمة (قيثار) المرادفة فى الاستعمال لكلمة (كنارة) أود أن أقول ما يلى إن الدراسات اللغوية قد توصلت إلى أن الترجمة الإغريقية (أى اليونانية) للتوراة من القرن الثالث أو الثانى قبل الميلاد والمعروفة باسم الترجمة السبعينية (Septuagint) قد ترجمت الكلمة العبرية كنور بكلمة كيتارا وأحيانا بكلمة كنيلا (Kinnyra) . أما الترجمة اللاتينية للتوراة المعروفة باسم (Vulgate) التى قام بها القديس جيروم (٣٤٧ - ٤٢٠ م) فقد ترجمت الكلمة العبرية كنور بكلمة كيتارا (Cithara) هذا وقد أوضح الكتاب الإغريق القدامى أنفسهم أن كلمة كنيلا (Kinnyra) هى الكلمة كيتارا (Kithara) علما بأنه سبق وأن قلنا إن

كلمة كنيرا (Kinnyra) هى كلمة فينيقية مقتبسة من الكلمة المسمارية كناروم (Kinnarum) لذا يمكن القول بأن الكلمة الإغريقية قيثارة (Kithara) هى الأخرى ترجع لغويا فى الأصل إلى كلمة كناروم ، وبالتالي فإن الكلمة (قيثارة) التى كان يعتقد أنها كلمة إغريقية قد وجدت أصلها المقتبس من الكلمة الفينيقية كنيرا، وهذه ترجع إلى كناروم المسمارية من العصر البابلى القديم (عصر حمورابى) الملك السادس من سلالة بابل الأولى (١٦٣)

الكنارة فى المصادر التراثية :

لم أعثر بعد على كلمة (كنارة) فى المخطوطات الموسيقية المحققة إلا أنها قد وردت فى كتاب: (المختصص) لا بن سيده (المتوفى عام ١٠٦٦ م) أما كلمة (قيثارة) فقد ذكرها فيلسوف العرب الكندى (المتوفى عام ٨٧٤ م) فى رسالته (فى أجزاء خبرية فى الموسيقى) لقد ذكر الكندى كلمة (القيثورة) فى رسالته (مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصناعة العود) ويرى زكريا يوسف أن استعمال الكندى لكلمة (قيثورة) بديلا عن كلمة القيثارة يشير إلى أن الكندى قد اعتمد على مصادر سريانية قد تكون مترجمة أو معتمدة على مصدر يونانى (إغريقى) (١٦٤)

لقد وجدنا كلمة (القيثارة) فى كتاب (مفاتيح العلوم) للخوارزمى (المتوفى ٩٩٧ م) أى فى العصر العباسى

الكنارة فى الآثار :

لم يعثر بعد على أثر عربى إسلامى يصور لنا آلة الكنارة (القيثارة) رغم أن هذه الآلة الوترية كانت معروفة فى العصر العباسى ، بدليل وجود الكلمة فى بعض المصادر التراثية إن ظاهرة عدم وجود مشاهد منقوشة فى الآثار العربية الإسلامية للكنارة تعود حسب رأينا إلى اقتصار هذه الآلة على الطبقات الشعبية ، كما هو الحال فى الوقت الحاضر ؛ حيث نجد (الطنبورة) و (السمسية) - وهما الكنارة من وجهة علم الموسيقى - فى صعيد مصر وأقطار الجزيرة العربية مقتصرة على القرى و صيادى الأسماك ؛ لطفيان آلة العود فى المدن المتحضرة فى العصر الحاضر والعصر العباسى

المفهوم من الآثار العربية أن ما هو منقوش عليها كان يمثل مشاهد اللهو والشرب وغير ذلك فى قصور الخلفاء والأمراء والأغنياء مع مستلزمات ذلك أى الموسيقى مع آلاتها المفضلة عندهم

الكنارة فى العصر الحاضر

تعرف الكنارة فى الوقت الحاضر فى كثير من الأقطار العربية باسم (الطنبورة) أو (السمسمة) ، والآلة المعروفة بالاسمين الأخيرين شائعة الاستعمال فى أقطار الخليج العربى والصعيد المصرى والسودان والحبشة . أما فى العراق فإن استعمال الطنبورة مقتصر على مجموعة من أصل إفريقى استوطنوا مدينة البصرة

تاريخ وأصل الكنارة :

إن الدراسات المقارنة التى قمنا بها حول آلة الكنارة (القيثارة) فى العلم القديم، والمستندة إلى الشواهد الأثرية التى جاءت من حضارات الأقطار المختلفة قد أثبتت أن أول وأقدم ظهور للكنارة كان فى العراق القديم قبل ما يزيد على (٤٦٥٠) سنة من الآن ، وأنها آلة سومرية الأصل (١٦٥)

وحول الكنارة فى مصر التى كان أول استعمال لها فى عهد الفرعون أمنحوتب الثانى (١٩٣٨ - ١٩٠٤ ق.م) بينما كان ظهور الكنارة فى العراق قبل مصر بحوالى ثمانمائة سنة وكتب هانس هيكممان وغيره من الباحثين الأجانب أمثال زاكس وشتاودر وكالبن وفريد رش بين وفامر وريس أن الكنارة ليست مصرية الأصل بل آلة دخيلة مقتبسة من أصل عراقى ، وأن اقتباس مصر قد شمل أيضاً الاسم المسمارى من العصر البابلى القديم (عصر حمورابى) وهو كناروم الذى أصبح فى اللغة المصرية القديمة بصيغة (كتر) (١٦٦).

لقد أغفل الدكتور محمود أحمد الحفنى فى كتابه : (علم الآلات الموسيقية) ذكر الكنارة فى العراق حيث نجده يقول فى الصفحة ٤٥ ، ٤٦ ما يلى

« ظهرت هذ الآلة بظهور الدولة الوسطى فى مصر ، وشوهدت صورها لأول مرة حوالى سنة ٢ ق.م فى نقوش مدافن بنى حسن ، ثم عم استعمالها فى الدولة الحديثة ، وقد انتقلت هذه الآلة فيما بعد إلى اليونان ثم الرومان ثم القوط

ثم جميع الممالك الأوربية مثل كثير غيرها من الآلات « (١٦٧).

أما الدكتور فتحي عبد الهادي الصنفاوي فقد أخطأ عندما ذكر في مقاله (الطنبورة آلة شعبية صميمة) المنشورة في مجلة الموسيقى العربية ، العدد الثامن لسنة ١٩٨٧م ما يلي

« وما من شك في أن الفراعنة هم أول من صمموا أو ابتكروا تلك الآلة تحت اسم (الكنارة) ، ويمكن ملاحظتها في النقوش والرسوم الموجودة بالمقابر والمعابد الفرعونية الآتية ، وذلك قبل وجود وازدهار الحضارة اليونانية بألف عام على الأقل « (١٦٨). إن الدكتور الصنفاوي هو الآخر قد ترك وأغفل ذكر الشواهد الأثرية للكنارة السومرية في العراق القديم

لقد تتبعنا في دراستنا المقارنة للآثار الموسيقية الخاصة بالكنارة في كل من العراق و مصر وسوريا وفلسطين و تركيا و إيران و بلاد الإغريق والرومان وذلك في كتابنا : (الموسيقى في العراق القديم ، بغداد ١٩٨٨م) حيث أثبتنا - على ضوء الشواهد الأثرية - عراقية وأصالة وقدم الكنارة في العراق قبل بقية حضارات الأقطار الأخرى في العالم القديم (١٦٩).

الآلات القوسية

يعتبر استعمال القوس فى العزف على الآلات الوترية بداية عصر جديد وتطورا هاما من الناحية الموسيقية الفنية فى تاريخ الموسيقى ؛ لانه باستعمال القوس يأتى الصوت ممتدا ، بعكس العود وبقيّة الآلات غير القوسية فيأتى الصوت منها متقطعا ، وفى هذا فرق كبير من الناحية الصوتية الموسيقية

إن أقدم إشارة تاريخية تذكر استعمال القوس فى العزف الموسيقى هى التى أوردها الفارابى (المتوفى عام ٩٥٠ م) حيث قال عند كلامه حول موضوع (الوجه فى استخراج النغم من الآلات المشهورة) ما يلى

» و منها : ما يحدث فيها النغم بأن يجز على أوتارها أوتار آخر أو ما يقوم مقام الأوتار « (١٧٠) . وفى نفس المكان كتب الفارابى ما نصه

» ... وكذلك التى يجز على أوتارها أوتار آخر منها ما قد يفرد لكل نغمة منها وتر ، ومنها ما قد يكتفى بقسمة وتر واحد أو أوتار عدة « (١٧١) . وبعد الفارابى نجد ذكر استعمال القوس الموسيقى فى مصنفات علماء آخرين أمثال ابن سينا (١٧٢) وابن زيلة (١٧٣) وإخوان الصفا (١٧٤) وابن خلدون (١٧٥) (المتوفى عام ١٤٠٦ م) .

انتقال القوس إلى أوروبا :

انتقل القوس الموسيقى مع الآلات التى يستعمل فى العزف عليها إلى أوروبا فى بداية القرن الحادى عشر الميلادى ، كما أثبت ذلك الباحث الألمانى باخمان (١٧٦) . إن انتقال القوس إلى أوروبا كان عن طريق الأندلس وبلاد البيزنطيين . إن فضل الشرق على أوروبا التمثل فى انتقال القوس الموسيقى إليها ومعرفتها باستعماله لا يضمن ؛ لانه لا يمكن تصور وجود الأوركسترا أو الفرقة السمفونية بدون الآلات القوسية .

الموطن الأصلى للقوس :

لقد اختلفت آراء الباحثين فى الموطن الأصلى للقوس الموسيقى وظهرت حول ذلك عدة نظريات وآراء منذ القرن الماضى فها هو فتى (Fetis) الذى كان متأثرا

بنظرية التطور (دارون) - التى سيطرت على مختلف نواحي الفكر الأوربي - قد جعل شمال أوربا موطناً للقوس الموسيقى (١٧٧). ولكن فى منتصف القرن التاسع عشر ظهرت آراء تؤكد على أهمية دور الشرق الحضارى وأن الحضارة الأوربية الغربية يمكن إرجاعها إليه . ففى سنة ١٨٥٥م كتب فريدريك زامير أن الشرق هو موطن القوس الموسيقى (١٧٨).

وعلى أثر ذلك نرى الباحث فتى يغير رأيه المذكور ويعتبر الآلة الهندية المعروفة باسم (رافاناسترون) هى الأم والأصل الذى تطورت منه الآلات الغربية القوسية، وقال أيضاً إن القوس الموسيقى قد انتقل من الهند عبر إيران والبلاد العربية إلى أن وصل إلى أوربا ، ولأجل إثبات رأيه نجده يقوم بإجراء مقارنة بين الرباب والكمنجة وبين الآلة الهندية رافانا سترون وهو يدعم رأيه هذا برابطة الدم العرقية بين الهنود وقبائل (الكلت) التى عاشت فى شمال غرب أوربا بعد أن انتقلت إليها من آسيا وجلبت معها القوس الموسيقى أثناء هذا الترحال (١٧٩) ، وسرعان ما انتشر هذا الرأى بين الباحثين فى أوربا وخارجها حيث نجده مثلاً فى كتاب: (علم الآلات الموسيقية) للدكتور محمود أحمد الحفنى الذى كتب - دون ذكر المصدر - ما يلى:

« أقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس فى تاريخ العالم كله آلة هندية قديمة يرجع عهدها إلى أكثر من خمسة آلاف عام قبل الميلاد اسمها رافاناسترون كانت ذات وترين أو ثلاثة نجد أنها لم تتقدم فماتت » (١٨٠)

أما سعيد عزت فقد كتب ما يلى

« . . ولكن ولا شك فى أن هذه الآلات ذات القوس قد عرفت فى المدنيات القديمة ، فقد عرف الهنود من خمسة آلاف سنة آلة وترية ذات قوس تشبه (الربابة) المعروفة إلى حد بعيد ، وكان عليها وتران واسمها رافاناسترون ، وقد انتقلت هذه الآلة الهندية إلى الفرس ثم العرب الذين سموها (رباب) وابتكروا منها الآت ذات وتر واحد وأخرى ذات وترين أحدهما قرار الآخر » (١٨١) وسعيد عزت هو الآخر لم يذكر المصدر الذى أخذ منه المعلومات

إن الرأى الذى أبداه فتى حول الآلة الهندية رافاناسترون قد تصدى له الباحث الألمانى يوليوس رولمان (١٨٢) الذى أشار إلى عدم تمكن الباحثين من البرهنة على

قدم تاريخ الآلة الهندية (٥٠ قبل الميلاد) كما أن هذه الآلة ليست بدائية أولية . واعتقد رولان أن القوس الموسيقى قد ظهر فى عدة مدن من أقطار الشعوب المتحضرة بصورة منفصلة وبدون سابق اتصال فيما بينها ، أى أنه لا يرى وجود موطن واحد مركزى لقوس الموسيقى

والمراجع الأوربية من هذا القرن تكرر النظرية الهندية لأصل القوس الموسيقى حيث نجد ذلك فى مؤلفات كل من كينسكى (١٨٣) وكالبن (١٨٤) وسترين (١٨٥) ودريكر (١٨٦) وزاكس (١٨٧) إلا أن زاكس يغير رأيه فى سنة ١٩٤م ويقول إنه ليست الهند ولا المنطقة الإسكندنافية (شمال أوربا) هى موطن القوس الموسيقى وإنما أواسط آسيا (١٨٨) وقال بمثل هذا رأى أيضاً الباحث بسارابوف (١٨٩).

وشمل البحث أيضاً تاريخ القوس حيث ظهرت نظريتان الأولى تقول بوجود الآلات الوترية ذات النبر جنباً إلى جنب مع الآلات ذوات القوس فى كافة العصور منذ ظهور الآلات الوترية بصورة عامة و النظرية الثانية تقول: إن أقدم الآلات الوترية هى التى ينبر عليها بالأصابع ثم ظهر استعمال المضارب فى العزف على الأوتار، وأخيراً ظهر القوس الموسيقى ويقول أصحاب هذه النظرية إن الآلات الوترية التى يعزف عليها بالقوس كان يعزف عليها قبل ذلك بالأصبع أو المضارب وقد عارض زاكس النظرية الثانية وأكد على الجانب العنصرى ، وقال: إنه توجد شعوب تفضل وتكثر من استعمال الآلات الوترية ذوات القوس وشعوب أخرى تميل إلى الآلات الوترية ذات النبر أى أنه حسب رأيه لا يوجد حد فاصل بين تاريخ هذين النوعين من الآلات الوترية ؛ لذلك فإن مشكلة القوس الموسيقى هى مشكلة عنصرية وليست تاريخية (١٩٠) لقد عارض هذه النظرية التى قال بها زاكس كل من يوليوس فون شلوسر (١٩١) وأوسكار فلايشر (١٩٢) وفريتز بوزه (١٩٣). وقال الباحث الأخير إن تفضيل صوت النبر على صوت القوس و بالعكس هو أمر يخضع للذوق و المودة وليس للعنصر والدم والعرق

إننى أخالف زاكس فى نظريته العنصرية وأخالف كذلك أصحاب النظرية الأولى التى تقول بظهور آلات النبر والآلات القوسية فى زمن واحد وأقول إن الشواهد الأثرية فى الواقع تثبت صحة النظرية الثانية التى تقول بأن أقدم

الآلات الوترية هي الآلات التي ينبر عليها بالأصابع و بعدها آلات النبر بالمضرب
وأخيراً الآلات ذوات القوس ، كما أننى أريد رأى فريتز بوزه من أن تفضيل شعب
لآلات النبر وآخر للآلات القوسية هو أمر يخضع للذوق و(الموضة) وأحسن
مثال أقدمه على صحة هذا القول هو انتشار آلة الكيتار فى الوقت الحاضر فى
البلاد العربية حيث أصبح فعلاً (موضة)

واتبع بعض الباحثين أمثال أندريه شيفر (١٩٤) وهانس هيكرمان (١٩٥) طريقة
المقارنة مع الآلات التركستانية و الجورجية و اليونانية - الشرقية ولعل الباحث
الألماني باخمان (١٩٦) هو أول من عالج هذه المشكلة و عرضها مدروسة من جميع
النواحي ، وتوصل إلى أن موطن القوس الموسيقى يقع فى أواسط آسيا و أدلته
فى ذلك هي

١- أن أصل المؤلفين الذين ذكروا الآلات الوترية ذوات القوس مثل الرباب هو
وسط آسيا ، أمثال: الفارابى وابن سينا ومحمد بن أحمد الخوارزمي

٢ - أن كتاب درويش على من القرن السابع عشر والذي عالج الآلات
الموسيقية فى أواسط آسيا يذكر أن الآلة المعروفة باسم كيچك و بالفارسية كيچك
قد اخترعت فى أواسط آسيا فى عهد السلطان محمود الغزنوى (٩٩٨ - ١٠٣٠ م)
ويعتمد المؤلف درويش على فى هذا القول على الروايات و الأخبار الشفهية
والأقوال التى سمعها من أفواه الناس ، والتى تجعل ناصر خسرو مخترع الآلات
القوسية

٣ - إن تركيب الآلات القوسية يشير إلى أن أصلها هو أواسط آسيا ؛ حيث
إنها تشبه الطنبور الخراسانى الذى له عنق طويل وصندوق صوتى بشكل الكمثرى
وله وتران، أو تشبه الآلة المعروفة باسم قوبوز

هذه الأدلة التى قدمها باخمان هي غير مقنعة ، ونرد عليها بما يلى

١ - أن المؤلفين الذين ذكرهم باخمان أمثال: الفارابى وابن سينا و الخوارزمي
هم وإن ولدوا خارج العراق إلا أن القسم المهم من حياتهم ودراساتهم وإنتاجهم
العلمي فى الموسيقى لم يتم فى موطن ولادتهم بل فى بغداد مركز الحضارة العربية

الإسلامية فالفارابي مثلاً قد كتب كتابه الشهير: (الموسيقى الكبير) في بغداد وهذا واضح من كلامه التالي حول الطنبور البغدادي ؛ إذ قال ما يلي « ولما كان البغدادي أشهر هذين في البلدة التي كتبنا فيها كتابنا هذا رأينا أن نبتدئ أولاً بالبغدادي ثم نتبعه بالخراساني »

٢ - لقد فات على باخمان أن الآلات المعروفة باسم كيجك (كيشك) ، قوبوز ، طنبور كانت موجودة ومستعملة في العراق قبل الإسلام، وأن اختراعها في أواسط آسيا في عهد السلطان محمود الغزنوي (٩٩٨ - ١٠٣٠ م) هو قول لا يعتد به من الناحية العلمية و التاريخية

٣ - في بداية القرن العاشر الميلادي يذكر ابن الفقيه في (جغرافيته) أن آلة الجوزة (الرباب) كانت منتشرة من السند إلى مصر وأن أقباط مصر هم أمهر في العزف على هذه الآلة من أهالي السند ، فإذا كانت أواسط آسيا الموطن الأصلي للقوس وآلاته لوجب أن يكون سكان أواسط آسيا أمهر في العزف على آلاتهم الأصلية من بقية الشعوب ولكن الواقع المعروف يخالف ذلك كما يتضح هذا من كلام ابن الفقيه في (جغرافيته) (١٩٧).

العراق موطن القوس :

بعد عرضنا السابق للنظريات المختلفة حول الموطن الأصلي للقوس نود أن نقول من جانبنا إن الباحثين الأجانب المذكورين لم يكونوا على علم بحضارة العراق القديم الموسيقية الراقية ؛ حيث إن آثارها الموسيقية لم تكن منشورة ومعروفة كما هو الحال في الوقت الحاضر ، وهذا الواقع يحتم علينا أن نقول الآتي

إن الآلات الوترية القوسية المستعملة في كل من العراق و إيران وتركيا وغيرها المعروفة باسم (الرباب) و (الكمنجة) و (الجوزة) و (كيجك) و (كيشك) و (قوبوز) وأسماء أخرى هي من حيث الشكل تشبه في صندوقها الصوتي والرقبة (العنق أو الزند) تشبه العود القديم المستعمل في العراق فيما قبل الإسلام أي أن الآلات القوسية المذكورة ترجع في أصلها - من حيث الشكل - إلى العود العراقي القديم الذي كان أول ظهوره في العصر الأكدي في حدود (٢٣٥٠ قبل الميلاد) وكان

هذا العود القديم يحتوى فى بادئ الأمر على وتر واحد ثم أصبح فيما بعد يحتوى على ثلاثة أوتار مثل الآلات المذكورة ، والفرق الوحيد بينها أنها تعزف بالقوس ، بخلاف العود العراقى القديم ؛ أى أن الفارق بين الاثنين هو القوس . لقد أثبتت الآثار الموسيقية أن العراق القديم قد عرف استعمال حجمين من المضارب أى الصغير والطويل ، حيث استخدمت فى العزف على الجناك والكنارة والعود.

هذا ، ولا ينكر أن ظهور و استعمال المضارب فى العزف على الأوتار هو خطوة تقنية فنية مهمة فى تاريخ الموسيقى ، وهو يتطلب - شأنه شأن القوس - مرحلة حضارية وموسيقية عالية ومتقدمة ، وهذا ما كان متوفرا فى العراق فى عصور ما قبل الإسلام وفى العصور الإسلامية . لذلك ولما كانت الآلات الوترية ووسائل العزف عليها قد ظهرت فى العراق قبل غيره من الأقطار أى أن التطور التقنى الموسيقى من العزف على الأوتار بواسطة الأصابع المجردة إلى استعمال المضارب الصغير ثم الطويل قد حصل فى العراق ؛ ونظرا لأن الآلات الوترية ذات القوس كانت معروفة فى العراق القديم ولكن بدون قوس لذلك كله نرى احتمال أن يكون العراق موطن ظهور القوس

إن اكتشاف آثار موسيقية فى المستقبل هو الذى سوف يحل مشكلة الموطن الاصلى للقوس

الرباب و الجوزة

التسمية :

أطلق العرب الكلمة العربية (رباب) على عدة أنواع من الآلات التى يعزف عليها بالقوس شأنهم فى هذا شأن الفرس الذين أطلقوا كلمة (كمانجة) على الآلات القوسية

وتنوعت أشكال الرباب وعرفت بأسماء مختلفة حسب الاقطار المستعملة فيها، فعرف منها فى مصر والمشرق العربى (رباب الشاعر) التى تسمى فى العراق (ربابة) وهناك الرباب المغربى

وتدخل فى فصلية الرباب الآلة القوسية التى تسمى فى العراق فقط (الجوزة) وفى مصر الرباب المصرى هذا وكان قطب الدين الشيرازى (١٢٣٦ - ١٣١٠م) أول من أطلق كلمة (كمانجة) وفصلها عن الرباب بعد أن كانت كلمة الرباب تطلق على الاثنتين

الرباب فى المصادر التراثية :

ورد ذكر الرباب فى المصنفات العربية المختلفة حيث ذكرها الجاحظ (المتوفى ٨٦٨م) فى (مجموعة الرسائل) وقال الخليل بن أحمد الفراهيدى (١٩٨) (المتوفى ٩٧١ م) : « إن العرب كانوا ينشدون أشعارهم على صوت الرباب » كما ذكر الرباب ابن سينا وابن ريلة والخوارزمى وقطب الدين الشيرازى واللاذقى والمؤلف المجهول لمخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى ، وابن خلدون (المتوفى ١٤٠٦م) إلا أن الشرح الوافى و المعالجة العلمية المفصلة لآلة الرباب نجدها فى كتاب : (الموسيقى الكبير) للفارابى (المتوفى ٩٥٠ م) (١٩٩)

وكلمة (الربابة) لم يذكرها المؤلفون القدامى إلا القليل ، فقد ذكر ابن غبى (المتوفى عام ١٤٣٤ م) أنها كانت الآلة المفضلة لدى البدوى

الجوزة

التسمية :

الجوزة تسمية حديثة سائدة فى العراق فقط ترجع هذه التسمية إلى المادة التى يصنع منها الصندوق الصوتى لآلة الجوزة وهى (جوز الهند) أما فى الأقطار العربية فتعرف باسم (الرباب) أو (كمنجة) أو (الكمنجا) ومنذ الفترة المظلمة سادت التسمية الفارسية (كمانجة)

وفى مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى يوجد رسم تخطيطى لعازف على الجوزة التى وصفت فى المخطوطة تحت الاسم العربى (الرباب)

وفى مخطوطة : (كثر التحف) الفارسية من القرن الرابع عشر الميلادى هناك أيضا رسم تخطيطى لآلة الجوزة إلا أن التسمية المستعملة فيها هى (كمنجة) انظر: الشكل رقم (٢٤) . والشكل رقم (٢٣) عن مخطوطة (كشف الهموم)

لقد عالج مؤلف (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) آلة الجوزة تحت اسم (الكمنجا) إذ كتب

« الكمنجا وهى مشتقة من الرباب جنسها كجنسه ، لكنها أرق طربا وأطيب ، واسمها مشتق من الغيبة والحضور كما يقال ليس من غاب ولم يحضر كمن جا ، (٢٠٠) .

الجوزة فى الآثار :

إن أقدم أثر يرينا العزف على الجوزة يعود فى تاريخه إلى القرن الثالث عشر الميلادى ، وهوعبارة عن إناء برونزى مطعم بالفضة ، وهو عراقى الصنعة محفوظ فى متحف فكتوريا و ألبرت فى لندن (٢٠١) . ومشاهد العزف على الجوزة قد جاءتنا بصورة خاصة فى المخطوطات و المتنمات الأثرية ، كما يلى

* مخطوطة : (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى ، حيث نشاهد عازفا على الجوزة التى أطلق عليها مؤلف المخطوطة اسم (الرباب) أى الاسم العربى العام للآلات القوسية . وضع العازف آله على ركبته بوضع رأسى - كما هو الحال فى العراق فى الوقت الحاضر - وقد مسك (زند) أى عنق الآلة بيده اليسرى ، أما اليمنى فقد مسك بها القوس . الصندوق الصوتى مدور ، وعدد الأوتار هو ثلاثة ولكن عدد الملاوى هو أربع (٢٠٢) . انظر : (الشكل رقم ٢٣)

* مخطوطة : (كنز التحف) الفارسية من القرن الرابع عشر لمؤلف مجهول تحتوى على رسم تخطيطى مع القوس . الصندوق الصوتى هنا كروى مدور، يتهى فى الأسفل بعدة كرات صغيرة متلاصقة تنتهى بشكل مدبب هو فى الواقع نهاية العنق أو الزند المحتوى قسمه العلوى على اثنتين، من الملاوى (مفتاحين) انظر : (الشكل رقم ٢٤)

* فى متحف الفنون فى واشنطن توجد صورة تعود إلى سنة ١٤٥٠م ترينا العزف على الجوزة (شكل رقم ٢٥) . الصندوق الصوتى صغير وكروى الشكل مدور ، والعنق رفيع طويل ، ويحتوى على أربع ملاوى أو مفاتيح فى أسفل الصندوق الصوتى يوجد قضيب مدبب النهاية يحتوى على جزئين مدورين

* فى قطعة من الحرير نقشت بمشهد يمثل العزف على الجوزة يرتقى تاريخها إلى النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادى العزف على الجوزة فى حالة الجلوس وقد مسك القوس الصغير بيده اليمنى
أصل الجوزة :

يقول البعض من خبراء المقام العراقى (٢٠٣) إن الجوزة هى آلة فارسية ، دون أن يذكروا الأسانيد والأدلة التى تدعم أو تثبت رأيهم ، أما أنا فأقول إن ما لدينا من مادة أثرية فى الوقت الحاضر تجعلنا لا نأخذ بهذا رأى بل نخالفه ؛ إذ أننى أرى أن الجوزة تعود فى أصلها إلى العود العراقى القديم الذى كان أول ظهور له فى العصر الاكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق.م) حيث إن شكل أجزاء الجوزة (العنق

أو الزند والصندوق الصوتي) لا تختلف عن العود العراقي القديم الذي نشأ وترعرع وانتشر في العراق في عصور ما قبل الإسلام ، واستمر استعماله في العصور الإسلامية حيث أصبح هذا الشكل من العود يعرف في العصر العباسي باسم (الطنبور البغدادي) الذي عالج الفارابي بكل تفصيل

هذا ، وحيث إنه سبق لنا وأن قلنا باحتمال أن يكون العراق الموطن الأصلي للقوس بسبب أن العراق كان موطن ابتكار العديد من الآلات الموسيقية والتحسينات التقنية والفنية ؛ لذا فإن العراق في نفس الوقت هو الموطن الأصلي للجوزة

انتقال الرباب والجوزة :

من الثابت أن أوروبا قد اقتبست الرباب و الجوزة من الشرق ، وبالتحديد من العرب بدليل استعمال اللغات الأوروبية لكلمة (رباب) العربية حيث أصبحت بصيغ مختلفة أمثال

إن الذي قال باقتباس أوروبا للرباب هم الباحثون الأوروبيون أنفسهم^(٢٠٤). إن أوروبا قد عرفت الآلات الوترية ذات القوس منذ القرن الحادي عشر الميلادي وذلك بعد أن انتقلت إليها بواسطة العرب عن طريق الأندلس وصقلية ، وظلت التسمية العربية (رباب) سائدة في أوروبا لغاية القرن الرابع عشر الميلادي ، حيث ظهر اسم جديد هو (فيول) أو (فيولا) بمعنى الوتر هذا ولعل أهم شيء اقتبسته أوروبا من العرب هو القوس الموسيقي ؛ إذ بدونه لا يمكن للمرء أن يتصور وجود الموسيقى الأوربية و الأوركسترا أو الفرقة السيمفونية بدون القوس الموسيقي

ومن الآثار والمخطوطات الأوربية المحتوية على مشاهد للرباب والجوزة نذكر على سبيل المثال:

١ - رسوم في سقف إحدى الكنائس في بالرمو / صقلية (٢٠٥).

٢ - مخطوطة إسبانية من النصف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي، وفيها ثنائي العود و الرباب (٢٠٦).

آلات وترية غير معروفة

من ضمن الآلات الوترية التى استعملت فى العصر العباسى والتى وصلت إلينا أسماؤها دون تفاصيل أخرى هى آلة (الشاه رود) و (العنقاء)

الشاه رود

تسمية هذه الآلة تسمية غير عربية ، وهى لم تكن معروفة فى مملكة العرب قبل الفارابى (المتوفى عام ٩٥٠ م)

ورد ذكر هذه الآلة الوترية فى مصنفات الفارابى (٢٠٧) وابن سينا (٢٠٨) وابن زيلة (٢٠٩) ، وقد تضمن كتاب: (الموسيقى الكبير) للفارابى رسماً تخطيطياً لها. انظر: (الشكل رقم ٣٩) ، كما ذكر الفارابى مخترعها إذ كتب ما يلى

» لتتفقد من الآلات المشهورة عندنا أكثرها إعطاء للنغم ، فنقول: إن التى وجدناها نحن بهذه الصفة من الآلات المشهورة فى مملكة العرب هى الآلة التى تسمى (الشاه رود) . وهذه إنما استنبطت فى زماننا نحن ولم تكن تعرف فيما خلا من الزمان ، وأول من استخرجها رجل من أهل صغد سمرقند يعرف بخليص بن أحوص واستخرجها أول من استخرجها ببلاد الماء أى الجبل ، وذلك فى سنة ألف ومائتين وثمان وعشرين من سنى الإسكندر ، وسنة ست وثلاثمائة من سنى العرب ، ثم حملها إلى بلاد الصغد ، وبلاد الصغد هى قرية من أقاصى البلدان التى هى فى ناحية الشمال وقرية من أن تدخل فى الإقليم السادس ، وعرض أواخرها زائدة على خمسة وأربعين جزءاً ومائلة من الوسط إلى المشرق فاستعملت هناك وفيما تآخمها من البلدان إلى المشرق والشمال ، وسمعتها أهلها فلم يتأخر ما فيها أحد من أهل تلك البلدان ، ثم حملها إلى أرض بابل حيث كان بها أعظم ملوك العرب فى ذلك الزمان ، ثم أدخلها مدينة بغداد وسمع بها ما فيها من النغم ، ثم حملت إلى بلاد مصر وما وراءها وسلك بها على بلدان الجزيرة والشام وسمع

منها جميع الألحان الموجودة فى أهل هذه البلدان المختلفة، القديمة منها والمحدثة فلم يكن شىء مما وجد فيها من النغم منافرا لأحد من الناس» (٢١)
إن الرسم الوحيد لهذه الآلة هو الذى ورد فى كتاب : (الموسيقى الكبير)
للفارابى ورغم وجود هذا الرسم لا يمكن تحديد هذه الآلة بالضبط
ولكن بالاستناد إلى ما ذكره ابن سينا فى كتابه : الشفاء ، وما ذكره ابن زيلة
فى كتابه : (الكافى فى الموسيقى) يمكن القول إن آلة الشاه رود كانت من
الآلات الوترية الخالية من الدساتين التى تدل على مواضع أو مخارج النغم
هذا، ولا يوجد أى أثر إسلامى يرينا طريقة العزف عليها

العنفاء

العنفاء آلة وترية كانت معروفة فى العصر العباسى ولكن لا يعرف عنها إلا الاسم فقط ذكر هذه الآلة ابن سينا فى كتابه (الشفاء) عند كلامه عن الآلات الوترية الخالية من الدساتين باسم (ذو العنفاء) ، وذكرها بعد ذلك تلميذه ابن زيلة فى كتابه : (الكافى فى الموسيقى) باسم (العنفاء) (٢١١) . هذا ولم يرد أى رسم تخطيطى لهذه الآلة فى المصادر المذكورة ؛ لذا لا يمكن تصور شكل هذه الآلة و طريقة العزف عليها

هوامش القسم الرابع

- (١) الفارابى: الموسيقى الكبير ، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة ، ص ٤٩٦ وما بعدها.
- (٢) ابن زيلة الكافى فى الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف ، ص ٧٢ وما بعدها.
- (٣) ابن سينا الشفاء ، تحقيق: زكريا يوسف، القاهرة ١٩٥٦م
- (٤) سعيد عزت: التذوق الموسيقى ، نحو دائرة معارف موسيقية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٥٨م ص ٨٢ ، وما بعدها
- (٥) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، القاهرة ١٩٧١م ، ص ٢٤ وما بعدها
- (٦) انظر على سبيل المثال الفيروزآبادى القاموس المحيط ص ٢٣٠ ، محمد ابن أبى بكر عبد القادر الرازى مختار الصحاح ص ٤٦١ ، نجيب إسكندر: معجم المعانى ، ص ٢٥٢
- (7) Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien . Musikgeschichte in Bildern , Leipzig 1984 , s . 13 .
- (٨) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى ، بغداد ١٩٨٩م ، ص ٥٢ وما بعدها
- (٩) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الاسلامية ، بغداد ١٩٧٥م ، ص ٣٦ وما بعدها
- (10) Campbell , R . , Zur Typologie der Schalenlangha Lslaute, s. 7 ff .
- (11) Hornbostel and Sachs , systematik der Musikinstrumente,in : Zeitschrift fur Ethnologie 46,1914,s.553- 590.

(١٢) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٤٧ .

(١٣) رسالة الكندى فى اللحن والنغم ، ملحق ثان لكتاب مؤلفات الكندى الموسيقية ، تحقيق: زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٥ م ، ص ١١ وما بعدها

(١٤) المرجع السابق ، ص ١٧٢

(١٥) المرجع السابق ، ص ٧

(١٦) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ٤٩٨ - ٥٠١ .

(١٧) ابن سينا الشفاء ، ص ١٤٤ - ١٤٦

(١٨) ابن زيلة الكافى فى الموسيقى ، ص ٧٤ - ٧٧

(١٩) الحاج هاشم الرجب ؛ مقال عن حاوى الفنون وسلوة المحزون، مجلة فنون،

العدد (١٣٦) لسنة ١٩٨١ م ، ص ١٨ ، ١٩

(٢٠) ابن الطحان حاوى الفنون وسلوة المحزون ، تحقيق: زكريا يوسف (غير مطبوع) ص ٩٥

(٢١) هو العود ، والكلمة فارسية أى صدر البط ؛ لأن صورته تشبه صدر البط

وعنقه وهو فارسى معرب ، وأصله (بريت)؛ لأن الضارب به يضعه على

صدره واسم الصدر (بر) انظر: قاموس الموسيقى العربية للدكتور حسين

على محفوظ ، ص ٣٦

(٢٢) لا يوجد فى المخطوطة ما قاله الشاعر ومكانه فراغ

(٢٣) ابن الطحان حاوى الفنون وسلوة المحزون ، ص ٩٥ - ٩٨

(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٠

(٢٥) المرجع السابق ، ص ١٠١

(٢٦) يظهر لنا أن الأوتار الأربعة فى عود ابن الطحان كانت ثنائية الشد -

أى مزدوجة - كما هى فى الوقت الحاضر

(٢٧) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، المجلد الأول ، القسم الرياضى ، ص ٢ ٢ - ٢ ٤

(٢٨) الحسن الكاتب كمال أدب الغناء ، تحقيق زكريا يوسف ، مجلة المورد المجلد الثانى ، العدد الثانى لسنة ١٩٧٣م ، ص ١٢١ ، ١٢٢

(٢٩) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموى البغدادى كتاب الأدوار ، شرح وتحقيق: الحاج هاشم الرجب ، ص ١٥٩

(٣٠) صفى الدين بن عبد المؤمن الأرموى البغدادى: الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية، شرح وتحقيق: الحاج هاشم الرجب ، ص ١٤٠ ، ١٤١

(٣١) محمد بن عبد الحميد اللاذقى الرسالة الفتحة فى الموسيقى ، شرح وتحقيق: الحاج هاشم الرجب ، ص ١٧٣

(٣٢) المرجع السابق ، ص ١٧٨ ، ١٧٩

(٣٣) كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب لمؤلف مجهول ، دراسة وتعريف: ظمياء محمد عباس ، مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤م ، ص ١٣٩

(٣٤) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٧٥ ، شكل ١١

(٣٥) البنجق: مصطلح وضعه مجمع اللغة العربية فى القاهرة ضمن مصطلحات أجزاء العود . وقد قام الدكتور حسين على محفوظ مشكورا بإعادة نشر هذه المصطلحات فى كتابيه: (معجم الموسيقى العربية ، بغداد ١٩٦٤م) و(قاموس الموسيقى العربية ، بغداد ١٩٧٧) . والبنجق أو الرأس هو اسم الجزء النهائى بعد رقبة العود حيث تثبت فيه المفاتيح (الملاوى)

(٣٦) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٧٦ وما بعدها ، شكل ١٤ صورة رقم (٥)

(٣٧) المرجع السابق ، ص ٧٧ ، شكل ١٥ صورة رقم (٦)

- (٣٨) المرجع السابق، ص ٧٧ ، وما بعدها شكل ١٦ صورة رقم (٧)
- (٣٩) المرجع السابق، ص ٧٨ ، صورة رقم (٨)
- (٤٠) المرجع السابق، ص ٧٩ ، شكل ١٨ صورة رقم (٩).
- (٤١) المرجع السابق، ص ٧٩ ، شكل ١٩ صورة رقم (٧)
- (٤٢) المرجع السابق، ص ٨٢ ، شكل ٢٤
- (٤٣) المرجع السابق، ص ٨٢ ، وما بعدها
- (٤٤) المرجع السابق، ص ٨٥ ، وما بعدها، شكل ٣٣
- (٤٥) المرجع السابق ، ص ٩٠ ، شكل ٣٤
- (٤٦) المرجع السابق ص ٩٠ ، شكل ٣٥
- (٤٧) المرجع السابق، ص ٩٢ شكل ٢٩، صورة رقم (٣).
- (٤٨) المرجع السابق ، ص ٩٢
- (٤٩) المرجع السابق ، ص ٩٣ ، شكل ٤
- (٥٠) كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب ، ص ١٣٩
- (٥١) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٩٤ ، شكل ٤٢ صورة رقم (٨٨)
- (٥٢) المرجع السابق ، ص ٩٥ ، شكل ٤٢ صورة رقم (٣٣)
- (٥٣) المرجع السابق ، ص ٩٥ ، صورة رقم (٣٤)
- (٥٤) المرجع السابق ، ص ٩٥ ، شكل ٤٣ صورة رقم (٣٥)
- (٥٥) المرجع السابق ، ص ٥٦ وما بعدها ، ولنفس المؤلف الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى ، ص ٦٢ وما بعدها
- (٥٦) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص ١١٨ وما بعدها
- (٥٧) سعيد عزت التذوق الموسيقى ، ص ١٥٥

- (٥٨) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ص ٧٣
- (٥٩) صيانات محمود حمدي تاريخ صناعة العود ودوره فى الحضارات الشرقية والغربية ، ص ١٦
- (٦٠) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى ، ص ٥٢ وما بعدها
- (61) Stauder , Zur Fruhgeschichte der Laute ,in Festschrift H . Osthoff, s . 15 ff .
- (62) Kathlen Schliesenger The Precursors of the Violin Family 1917 , p . 491
- (٦٣) المحامى عباس العزاوى الموسيقى العراقية فى عهد المغول والتركمان ، ص ٩٦ .
- (64) Farmer , Studies in Oriental Musical Instruments I, London 1931 , p . 93 .
- (65) Grohmann , Arabien , s. 68
- (٦٦) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية
- (٦٧) سليم الحلو تاريخ الموسيقى الشرقية
- (٦٨) صيانات محمود حمدي تاريخ صناعة العود ، ودوره فى الحضارات الشرقية والغربية
- (٦٩) دكتور محمد محمود سامى حافظ تاريخ الموسيقى والغناء العربى
- (٧٠) عبد العزيز عبد الجليل مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية
- (٧١) الدكتور صبحى أنور رشيد دراسة فى أصل وتاريخ العتب (الدساتين) فى عود العراق القديم ، مجلة الموسيقى العربية ، تصدر عن المجمع العربى للموسيقى ، العدد السابع أغسطس / آب ١٩٨٦ م ، ص ٧٦ - ٨٩
- (72) Ellermeyer , F. Beiträge Zur Frühgeschichte altorienta-

lischer Saiteninstrumente , in Archäologie und Altes Testament.

Festschrift für Kurt Gallig Zum 8. Januar 1970 Herg.
.Von .

Kuschke und Kutsch, Tübingen 1970 , s . 75 - 90.

(73) Benzinger , Hebräische Archäologie 1927, s . 243 .

(74) Hans Hickmann , Vorderasien und Ägypten im musikalischen Austausch, in Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 1962 , s . 32 .

Ägypten Musikgeschichte in Bildern , Leipzig 1961, s .16, 28, 34 , 42 .

(75) Sachs, The History Of musical Instruments , New York 1940 , p . 102 .

(76) Stauder , Zur Frühgeschichte der Laute , in : Festschrift
Helmut Osthoff zum 65. Geburtstag , Tübingen 1961, s. 15 .
Die Musik der Sumerer , Babylonier und Assyrer, in :
Orientalische Musik, Handbuch der Orientalistik 1970 , s .197.

(77) Duchesne-Guillemin , M . La Musique en Egypte et en Mésopotamie Anciennes , in : Encyclopedie de la Pleiade . Histoire de la Musique I , 1960 , p. 355

(78) Aign , Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 v . chr . , ph . d . Dissertation, Frankfurt a . M . 1963 , s . 150 .

(79) Behn, F . , Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter
Stuttgart 1954 .

(80) Farmer , The Music Of ancient Egypt , in The New Oxford History of Music I, Ancient and Oriental Music , London 1966 , p. 275

(81) Reese , G . , Music in the Middle Ages , London 1965, p . 7

(82) Spycket , La musique Instrumentale Mesopotamienne , in Journal de Savants , 1972 , p . 153 - 209

Turnbull, The origin of the Long-necked Lute ,in Galpin Society Journal 25 , 1972 , p. 58 - 66 .

Collon /Kilmer, The Lute in Ancient Mesopotamia , in : Music and Civilisation The British Museum yearbook 4 , 1980,p . 13- 23 .

Eichmann , Ricardo, Zur Kunstruktion und Spielhaltung der altorientalischen Spiesslauten Von Anfongen bis in die Seleukidische parthische Zeit , in : Baghdader Mitteilungen Bd . 19 , 1988 , s . 583 - 625 .

Subhi Anwar Rrashid , Buchbesprechung zu Stauder : Die Harfen und Leiern .Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit , Frankfurt a . M 1961 , in Berliner Jahrbuch fur Vor - und Fruhgeschichte 7, 1967, s. 355-359

(٨٣) انظر هامش رقم (٧٦)

(٨٤) انظر هامش رقم (٨٠)

(٨٥) الفيروزآبادى القاموس المحيط ، الجزء الثانى ص ٨١

(٨٦) محمد بن أبى بكر بن عبد القادر الرازى ؛ مختار الصحاح ، ص ٣٩٨ .

(87) Freitag, Lexicon Arabicum ,1837 , p. 382 .

(88) Lane, Arabian Dictionary , 1885

(89) Zenker, Türkisch- deutscher Wörterbuch 1866 .

(90) Farmer, Historical Facts for the Arabian Musical Influence, 1966 , p . 240 .

(91) Farmer ,Islam . Musikgeschichte in Bildern ,Leipzig , s.88, Fig . 75 .

(٩٢) الدكتور محمود أحمد الحفنى : علم الآلات الموسيقية ، ص ٨١

(93) Buchner, Folk music Instruments of the world , p. 172 .

(٩٤) كان المستشرق شلوتزر أول باحث استعمل فى سنة ١٧٨١م مصطلح (سامى) و(ساميين) الذى أطلقه على المتكلمين بإحدى لغات العائلة السامية كالعربية والعبرية والآكدية (البابلية والآشورية) والآرامية والكنعانية والفينيقية للتشابه الواضح فى هذه اللغات وظن شلوتزر أن المتكلمين بهذه اللغات قد انحدروا من نسل سام بن نوح الوارد فى التوراة / جدول الأنساب (سفر التكوين ، الإصحاح العاشر: ٢١ - ٣١ ، الإصحاح الحادى عشر ١٠ - ٢٦) . ومنذ ١٧٨١م ظلت التسمية المذكورة فى الاستعمال

(٩٥) الكتاب المقدس : أى كتب العهد القديم والعهد الجديد ، جمعية الكتاب المقدس فى الشرق الأدنى ، بيروت ١٩٦١م ، سفر دانيال ، الإصحاح الثالث ص ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، راجع أيضا كتابى : تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠م ، ص ٢١٣ - ٢١٦

(٩٦) تعرف التوراة اليونانية (الإغريقية) باسم الترجمة السبعينية (Septuagint) حيث يقال: إنها ترجمت فى مصر من قبل سبعين أو اثنين وسبعين مترجما، وأنها قد كتبت فى حدود (٢٧٠ ق م) فيما يظن ، وهى لم تزل مستعملة فى الكنيسة الشرقية .

(٩٧) تعرف الترجمة اللاتينية باسم (Vulgate) وقد قام بها القديس جيروم (٣٤٧ - ٤٢٢م) الذى عاش فى سوريا وصارت ترجمته هى المعمول بها فى

(98) Habib Hassan Touma , Die musik der Araber, s.113 .

(٩٩) فارمر: الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة، ترجمة: الدكتور حسين نصار ،
ص ٥٠ ، ٥١

(١٠٠) ظمياء محمد عباس : من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، كشف الهموم
والكرب فى شرح آلة الطرب لمؤلف مجهول . مجلة المورد ، المجلد الثالث
عشر ، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤م ، ص ١٤٠

(101) Stauder,Alte Musik instrumente.Braunschweig , 1973 .

Fig . 132 .

(١٠٢) عبد الكريم العلاف الطرب عند العرب ، ص١٢٩

(١٠٣) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،
ص ٢٠٦

(١٠٤) سالم حسين الأمير دراسة آلة القانون ، بغداد ١٩٨٣م ، ص ٣

(١٠٥) طه باقر من تراثنا اللغوى القديم ، ما يسمى فى العربية الدخيل ،
مطبوعات المجمع العلمى العراقى ، بغداد ١٩٨٠م ؛ ص ١٢١

(١٠٦) الكتاب المقدس سفر دانيال الإصحاح الثالث ، ص ٨٥٩ ، ٨٦٠

(١٠٧) ظمياء محمد عباس من المخطوطات العربية فى الموسيقى، ص ١٤٠

(١٠٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،
ص ١٩٩

(١٠٩) مقدمة ابن خلدون ، ص ٣٦٦

(١١٠) ابن خلكان وفيات الأعيان ، الجزء الخامس، ص ١٥٦

(١١١) ظمياء محمد عباس من المخطوطات العربية فى الموسيقى، ص ١٤٠

(١١٢) الحاج هاشم الرجب: الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة، ص ٦٦

(١١٣) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية
ص ٢٠

(١١٤) المرجع السابق ، ص ١ ٢ صورة رقم (٦١)

(١١٥) المرجع السابق ، ص ١ ٢ ، شكل ١٢٨ صورة رقم (٦٢)

(١١٦) المرجع السابق ، ص ١ ٢ ، شكل ١٢٩

(١١٧) المرجع السابق ، ص ٢ ٢

(١١٨) المرجع السابق ، ص ٢ ٢

(١١٩) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ ، شكل ١٣٣

(١٢٠) المرجع السابق ، ص ٢٠٣

(١٢١) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ ، شكل ١٣٤

(١٢٢) سليم الحلو الموسيقى النظرية ، ص ١٦٩

(١٢٣) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ص ٤٧

(١٢٤) سعيد عزت التذوق الموسيقى ، ص ١٥٦

(١٢٥) مجدى العقيلى السماع عند العرب ، الجزء الرابع ، ص ٢٨

(١٢٦) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،

ص ٢ ، ١

(127) Buchner, Folk Music Instruments of the world .

(128) Farmer, Islam. Musikgeschichte in Bildern , Leipzig , s
50, Fig . 34 .

(١٢٩) مؤلف مخطوطة : (كتر التحف) الفارسية

(١٣٠) الدكتور حسين على محفوظ قاموس الموسيقى العربية ، ص ١٢٥

(١٣١) مؤلف مخطوطة : (كتر التحف) الفارسية

(١٣٢) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،

ص ٢١٥ وما بعدها

(١٣٣) المرجع السابق ، ص ٢١٦

(١٣٤) المرجع السابق ، ص ٢١٥ صورة رقم (٦٦ ، ٦٧) وشكل ١٤٢

(١٣٥) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ٨٢٢

(١٣٦) المرجع السابق ، ص ٤٩٧

(١٣٧) ابن سينا الشفاء ، ص ١٤٣

(١٣٨) ابن زيلة: الكافى فى الموسيقى ، ص ٧٣

(١٣٩) الخوارزمى مفاتيح العلوم ، ص ١٧٣

(١٤٠) ظمياء محمد عباس من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، ص ١٣٩ -

١٤٠

(١٤١) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،

ص ١٣٥ ، شكل ٥٦ صورة رقم (٤٤)

(١٤٢) المرجع السابق ، ص ١٣٦ ، شكل ٥٧

(١٤٣) المرجع السابق ، ص ١٣٦ ، شكل ٥٨ صورة رقم (٤٦)

(١٤٤) المرجع السابق ، ص ١٣٧ ، شكل ٦١

(١٤٥) المرجع السابق ، ص ١٣٧ ، شكل ٦٢ صورة رقم (٥٠)

(١٤٦) المرجع السابق ، ص ١٣٨ ، شكل ٦٣ صورة رقم (٥١) .

(١٤٧) المرجع السابق ، ص ١٣٨ ، شكل ٦٤ صورة رقم (٥٢)

(١٤٨) المرجع السابق ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ ، شكل ٦٦ صورة رقم (٢٩)

(١٤٩) المرجع السابق ، ص ١٣٩ ، شكل ٦٧ صورة رقم (٥٤)

(١٥٠) المرجع السابق ، ص ١٣٩ ، شكل ٦٨ صورة رقم (٥٥) .

(١٥١) المرجع السابق ، ص ١٣٩ ، ١٤٠

(١٥٢) المرجع السابق ، ص ١٤٠ صورة رقم (٥٦)

(١٥٣) المرجع السابق ، ص ١٤٠ ، شكل ٧ صورة رقم (٥٧)

(١٥٤) المرجع السابق ، ص ١٤٠ صورة رقم (٧٥)

(١٥٥) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠ م.

الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، بغداد ١٩٧٥ م

الدكتور صبحى أنور رشيد الموسيقى فى العراق القديم ، بغداد ١٩٨٨ م
الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى ، بغداد ١٩٨٩ م

Subhi Anwar Rashid , Mesopotamin musikgeschichte in Bildern , Leipzig , 1984 .

Subhi Anwar Rashid, Die musik der Keilschrift kulturen , in : Neues Handbuch der Musikwissenschaft , Bd . I , Die Musik des Altermus , Laaber 1989

(156) Hans Hickmann , Agypten und vorderasien im musikalischen Austausch, in : Zeitschrift der morgenlandischen Gesellschaft , 111 , 1962 , s.32 .

Ägypten . Musikgeschichte in Bildern , Leipzig , s .20.

Harfe , in MGG , Bd . 5, 1519 .

Galpin , The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Bapylonians and Assyrians .

(١٥٧) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ١٤٣ ، شكل ٧٧ - ٨٠

(158) Wegner, Die Musik instrumente des Alten Orients, s. 54.

Rimmer , Ancient Musical Instruments in Western Asia in the British Museum , p . 47

Gradenwitz , Die Musikgeschichte Israels , s .17 ff.

Hans Hickmann , Ägypten und vorderasien im musikalischen Austausch , in : zeitschrift der morgenländischen Gesellschaft 111 , 1962 , s . 32.

Hans Hickmann, Harfe , in: Musik im Geschichte und Gegenwart Bd . 5 , s.151

Hans Hickmann .Ägypten.Musikgeschichte in Bildern , s , 20.

Galpin , The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians , p . 38 .

- (١٥٩) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية، ص ٤١ ، ٤٢
- (١٦٠) سعيد عزت التذوق الموسيقى ، ص ١٥٨
- (١٦١) الدكتور محمود أحمد الحفنى المرجع السابق ، ص ٤٥ .
- (١٦٢) الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة ، ص ١٢٦
- (١٦٣) الدكتور صبحى أنور رشيد الموسيقى فى العراق القديم ، فصل الكنتارة.
- (١٦٤) زكريا يوسف مؤلفات الكنتدى الموسيقية، ص ١١٨ هامش رقم (٥)
- (١٦٥) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ١٦٨ - ١٨١
- (١٦٦) انظر الهامش رقم ١٥٨
- (١٦٧) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ص ٤٥
- (١٦٨) الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى الموسيقى البدائية وموسيقى

الحضارات القديمة ، ص ١٢٦

(١٦٩) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،
ص ١٦٨ - ١٨١

(١٧) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ٤٩٧

(١٧١) المرجع السابق ، ص ٤٩٧ ، ٤٩٨

(١٧٢) ابن سينا الشفاء

(١٧٣) ابن زيلة الكافى فى الموسيقى ، ص ٧٣

(١٧٤) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، المجلد الأول القسم الرياضى ،
ص ٥٠٢

(١٧٥) مقدمة ابن خلدون ، ص ٣٣٦

(176) Bachmann W. Die Anfänge der Treichinstrumente
Leipzig 1966 , s . 36.

(١٧٧) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص
١٩

(١٧٨) المرجع السابق ، ص ٢١٩

(١٧٩) المرجع السابق ، ص ٢١٩ ، والمراجع المذكورة فيه

(١٨٠) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ص ٦٥

(١٨١) سعيد عزت التذوق الموسيقى ، ص ١٦٢

(182) Ruhlmann, Die Geschichte der Bogeninstrumente Braunschweig 1982 , 11 , nach Bachmann , ibid , s. 17

(183) Kinsky , Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in
Coln . katalog Bd .II, Koln und , Leipzig , 1912,s . 309.

(184) Van der Sraeten , History of the Violin , its ancestors and
collateral Instruments from earliest times to the present , Bd .I

- , 1933 , p . 17
- (185) Dräger Die Entwicklung des strichbogens und seine Anwendung in Europa bis zum Violinbogen des 17 , Jahrhunderts , phil . Diss , s .17
- (186) Sachs , Die Musik instrumente Indiens und Indonesiens, Berlin 1915, s.107
- (187) Sachs, History of the musical instruments, p. 216 .
- (188) Bessaraboff , Anciene European Musical Instruments, Cambridge 1941 , p . 21
- (189) Bachman , Die Anfänge der Streich instrumente, Leipzig 1966 . s . 21 ff .
- (190) Sachs, Die Streichbogenfrage , in : Afmw I , 1918, s.5.
- (191) Schlosser , Unsere Musik instrumente , eine Einfuhrng in ihre Geschichte Wien 1922 , s . 18 .
- (192) Bachman, Die, Anfange der Streich instrumente , s. 23.
- (193) Bosc , Musikalische Volkerkunde , Freiburg 1953 , s.53 f 80 .
- (194) Schaffner , Origiene des instrumente de Musique , Paris 1936 , p . 222 ff.
- (195) Hans Hickmann , Artikel , Fidal in, : MGG , Bachmann, ibid 24.
- (196) Bachmann, Die Anfange der Streich instrumente , s. 24 ff.
- (١٩٧) الدكتور ضبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص ٢٢٥

(١٩٨) المرجع السابق ، ص ٢٢٥

(١٩٩) الفارابی الموسيقى الكبير ، ص ٨٠ - ٨٢٢

(٢) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،
ص ٢٣٣

(٢ ١) المرجع السابق ، ص ٢٣٣ وما بعدها

(٢ ٢) المرجع السابق ، ص ٢٣٥ ، شكل ١٤٧ صورة رقم (٧)

(٢ ٣) الحاج هاشم الرجب المقام العراقى ، ص ١٨٠ ، ١٨١

شعوبى إبراهيم خليل المقامات ، بغداد ١٩٦٣ م ، ص ٢٩

(204) Farmer , Studies in Oriental Musical Instruments I, London
1931 , p . 99 - 107

Husmann , Grundlagen der antiken und orientalischen mus-
sikkultur , Berlin 1961 , s . 113

Hunke , Allahs Sonne über dem Abendland , Frankfurt
1965 , s . 286.

(٢٠٥) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،
ص ٢٣٦

(٢ ٦) المرجع السابق ، ص ٢٣٦

(٢ ٧) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ١١٦ - ١١٩

(٢٠٨) الدكتور صبحى أنور رشيد المرجع السابق ، ص ٢٣٧

(٢٠٩) ابن زيلة: الكافى فى الموسيقى ، ص ٧٣

(٢١) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ١١٦ ، ١١٧

(٢١١) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص
٢٣٩

القسم الخامس
آلات النفخ

الناى أو الشبابة

التسمية :

الناى كلمة فارسية أصبحت سائدة الاستعمال فى اللغة العربية ، وذلك من بعد منتصف العصر العباسى ولغاية الوقت الحاضر ، والكلمة العربية المطابقة لكلمة الناي هي (الشبابة) وكذلك القصابة والزمخر^(١)

والذى لاحظناه خلال البحث هو أن كلمة الناي الفارسية لا ذكر لها فى المصنفات الموسيقية لكل من الكندى والفارابى وابن سينا ، أى فى العصر العباسى خلال القرنين التاسع والعاشر الميلاديين ، وأن أول وأقدم استعمال لكلمة الناي فى الكتب العربية قد جاء فى كتاب الكافى فى الموسيقى لابن زيلة (المتوفى عام ١٠٤٨ م) وهو أصفهانى الأصل والمولد^(٢).

الناى فى المصادر التراثية :

استعمل الفارابى^(٣) كلمة (الزامير) للدلالة على آلات نفخ كثيرة ، منها (مزمارة واحدة) ، (المزمارة المثنى أو المزاج والدوناي) و (السرناي) وعند معالجته لموضوع (أشهر الزامير ومساوقة نغمها بالعود) نجد أن شرحه لآلة (مزمارة واحدة) ينطبق على آلة الناي ؛ إذ قال :

« ونشر إلى ذكر المشهور من هذه الآلات فى البلد الذى كتبنا فيه كتابنا هذا - ويعنى الفارابى مدينة بغداد - فنقول : إن المشهور هاهنا استعمال مزمارة واحدة تجعل المعاطف عليه متحاذية على خط واحد مستقيم ، ويفرض فى نهايتها متخلص الهواء على استقامة ، ثم يجعل على ظهرها سبعة معاطف ثقا متساوية الاقطار ، ويجعل بين أعلى معطف فيه وبين الذى يليه معطف آخر من الجانب المقابل الذى فيه المعاطف السبعة ، وكذلك يجعل بين المعطف الأخير وبين المستخلص الذى هو على استقامة من الجانب الآخر معطف آخر ، فيصير جميع الثقب التى فيه عشر ثقب »^(٤).

أما أبو منصور الحسين بن زيلة فقد كتب حول الناي ما يلي

« والمشهور من آلات النفخ هو الناي ، ومواضع النغم فيه على هذا المنوال
فى الناي سبعة ثقب من فوق فى صف واحد ، وثقبان من أسفل ؛ أحدهما
هو فى أقصى الناي لا حساب عليه ، بل هو مفتوح أبدا لتقدير أمر الريح . وأما
السبعة الثقب التى فى صف واحد فإن أقصاها من الفم هو السابع من رأسه ،
فهو مطلق المثنى ، والسادس سبابته ، والخامس بنصره ، والرابع خنصره الذى هو
مطلق الزير ، والثالث سبابة الزير ، والثانى بنصر الزير ، والأول خنصر الزير .

والثقب القريب من الفم من الثقبين اللذين فى أسفله فهو مثل نغمة تخرج
من الزير أسفل الدساتين فإن احتاج الزامر إلى نغمة أخرى من نغم العود ولم
يجدها فى الناي عدل إلى ضعفها الموجودة فيه فأخذها من الناي بدل تلك النغمة
فنابت عنها وقامت مقامها ، إلا فى نغمة لا يوجد لها ضعف فى الناي ، فيحتال
فى النفخ وشدته وضعفه ويرفع الأصبع عن الثقب الذى يقارب تلك النغمة إلى
حد يخرج منه تلك النغمة التى يحتاج إليها ، وتؤخذ سائر النغم بهذه الحيلة وهذا
التدبير » (٥) .

وكتب ابن خلدون (المتوفى عام ١٤٦٦ م) فى (مقدمته) ما يلي

« . وقد يساوق ذلك التلحين فى النغمات الغنائية بتقطيع أصوات أخرى
من الجمادات ، إما بالقرع أو بالنفخ فى الآلات تتخذ لذلك ، فترى لها لذة عند
السمع ، فمنها لهذا العهد أصناف ، منها ما يسمونه الشبابة ، وهى قصة جوفاء
بأبخاش فى جوانبها معدودة ينفخ فيها فتصوت ، ويخرج الصوت من جوفها على
سداة من تلك الأببخاش ويقطع الصوت بوضع الأصابع من اليدين جميعاً على
تلك الأببخاش وضعا متعارفا حتى تحدث النسب بين الأصوات فيه ، وتتصل كذلك
متناسبة فيلتذ السمع بإدراكها للتناسب الذى ذكرناه . » (٦)

وكتب مؤلف (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن
الرابع عشر الميلادى ما يلي

« فصل الشبابة وهو على نوعين قديم ومحدث ؛ فالقديم هو شبابة العرب ،

وهى قطعة واحدة بغير وصلة يسمونها (المنجارة) هكذا سميتها الجاهلية ، ومنها خرج الموصل وهو قطعتين بدون وصلة ، فلذلك سمي موصولا وفيها سبعة أبخاش يخرج منها النفس بالقسمة الموزونة تنفرع منها أحكام منغومة فيها جميع الطرب ، وهى مركبة على أحكام السبع كواكب السيارة ، وقسمة مخرج الأنغام مشتقة منها فإذا قسمت السبعة المضروبة فى أربعة يخص كل قسم منهم مركب أربعة أسهم ، فيكون النفس الخارج من كل بخش منهم مركب على القواعد الأربعة التى فى جسد بنى آدم ، وهى التى تتركب عليها جميع أعضائه كلها فيوافق ضربه ضرب الأعضاء التى فى جسد بنى آدم المحركة للطرب ، (٧)

هذا ، وقد وردت كلمة (الناي) فى مؤلفات الفترة المظلمة لكل من قطب الدين الشيرازى ، والآملى ، واللاذقى ، وفى مخطوطة (كثر التحف) الفارسية .
الناى فى الآثار :

* فى المتحف الإسلامى بالقاهرة توجد قطعة خشبية تعود إلى القرن الحادى عشر الميلادى ، وهى مزخرفة بمشهد نافخ فى الناي وعازف آخر على العود (٨)

* تصوير الغلاف لمخطوط كتاب الأغانى للأصفهاني مؤرخة فى سنة ١٢١٧ ميلادية وهى محفوظة فى دار الكتب فى القاهرة ، فى أسفل المشهد نشاهد خمس عازفات إحداهن - وهى التى فى الوسط - تنفخ فى الناي (٩)

* علبة معدنية من صناعة الموصل تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى ، وهى مطعمة بالذهب والفضة ، ومزخرفة بمشهد نافخ فى الناي الطويل والثانى ينقر على الدف (١٠) (شكل رقم ٣٠)

* تصوير من النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادى تحلى نسخة من مقامات الحريري ، نشاهد فيها مجلس شراب وموسيقى تقدمها فرقة موسيقية نسائية هى ثلاثى الناي والعود والرق (١١)

* تصوير فى مخطوطة مقامات الحريري مؤرخة فى سنة ١٣٣٤ ميلادية ، فى الأسفل من اليمين نافخ فى الناي وآخر عازف على العود ، وبينهما شخص يقوم بتقديم ألعاب أكروباتية فى حضرة السلطان (١٢)

* تصويرية فى مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى محفوظة فى خزانة طوب قابو فى إستانبول. نشاهد فيها نافخا فى الناي ، ويذكر مؤلف هذه المخطوطة أن الموسيقيين فى قصر السلطان ينفخون فى الناي المصنوع من الذهب أو الفضة (١٣) (شكل رقم ٢٦).

* وفى المتحف العراقى توجد مجموعة من الدمى الطينية عثر عليها خلال التنقيب فى مدينة واسط تعود إلى العصر الإيلخانى (بعد سقوط بغداد ، القرن الثالث عشر الميلادى) وتمثل هذه الدمى بعض النافخين فى الناي (١٤)

* وعلى أنغام الناي والدف والنقارة يقدم بعض الدراويش رقصا دينيا ، كما يتضح ذلك من التصويرة التى تعود إلى القرن الخامس عشر الميلادى (١٥). (شكل رقم ٣٢).

تاريخ الناي وأصله :

حول أصل الناي وتاريخه كتب الدكتور الحفنى ما يلى

« تعتبر آلة الناي أقدم آلات النفخ ذات الثقوب على جانب القصبة ، وقد عرفتھا مصر قبل الأسر الفرعونية بآلاف السنين . ويعتبر الناي آلة مصرية بحتة انتقلت من وادى النيل إلى بقية الممالك القديمة التى تقدمت الميلاد ، وذاع استعمالها وظلت منتشرة إلى وقتنا هذا دون كثير من التغير والتطوير» (١٦).

ونحن نخالف الدكتور الحفنى فى رأيه ونرد عليه بما يلى

يرى الباحثون فى تاريخ الآلات الموسيقية أن قسما من الآلات ينتقل من موطنه الأصلى إلى أقطار قريبة أو بعيدة ، وقسما آخر - وهو الآلات المصنوعة من خامات الطبيعة - نجده لدى كافة الشعوب أى دون اقتباس ولا انتقال من قطر لآخر (١٧). إن آلات النفخ التى تعتمد فى نشوئها على القصب أو العظم - أى خامات الطبيعة - نجدها منذ العصور الحجرية فى أكثر الأقطار ومتعاصرة فى الزمن؛ وذلك لأن الأقوام والشعوب المختلفة فى الدم واللغة قد تتوصل إلى عمل واستعمال أشياء متشابهة فى ظروف معينة ، دون أن يكون بينها سابق اتصال أو احتكاك . وهذه الظاهرة الواقعية تنطبق على الناي ، وهى فى نفس الوقت تدحض

وتبطل رأى الدكتور الحفنى القائل « إن الناي آلة مصرية بحثة انتقلت من وادى النيل إلى بقية الممالك التى تقدمت الميلاد »

إن آلات النفخ المعمولة من خامات الطبيعة (القصب أو العظام) كانت معروفة فى حضارات العصور الحجرية ، ففى العراق مثلاً نجدها قد ظهرت بين آثار عصر حسونة أى أواخر العصر الحجري الحديث فى حدود (٥٥٠ ق.م) واستمرت عبر العصور اللاحقة أما فى مصر فإن ظهورها كان لأول مرة فى عصر نقادة الثانى أى فى النصف الثانى من الألف الرابع قبل الميلاد (١٩).

وإذا ما عملنا مقارنة أثرية بين النايات الأصلية التى أظهرتها التنقيبات من أرض العراق ومن أرض مصر لرأينا أن تاريخ أقدم ناي أصلى من الفضة قد جاءنا من المقبرة الملكية فى أور (٢٠) ، ويرجع فى تاريخه إلى سنة (٢٤٥٠ ق م) ، أما أقدم ناي أصلى عثر عليه فى مصر (٢١) فإنه يرجع فى تاريخه إلى عصر المملكة الوسطى (٢١٦٠ - ١٥٨٠ ق م) أى بعد العراق بثلاثمائة سنة

المزمار المزاج أو المطبج

التسمية :

المزمار المزاج تسمية عربية استعملها الفارابي ، وقال عنه إنه يعرف أيضاً بالمزمار المثني وبالدوناي (٢٢).

أما الإمام كمال الدين بن جعفر بن علي الشافعي (المتوفى سنة ٧٤٨هـ) فقد أطلق كلمة (مقرونة) في كتابه (الإمتاع بأحكام السماع) حيث قال
» والرعاة يضربون بقصبة تسمى (المنجارة) ، وبقصبتين يسمونها المقرونة « (٢٣).

وفي العراق يطلق على هذه الآلة اسم (المطبج) أو (المزوج)

المزمار المزاج في المصادر التراثية :

حول هذه الآلة كتب الفارابي ما يلي

» وكثير من الناس يستعملون مزامرين يقرنون أحدهما بالآخر ، ويعرف هذا الصنف بالمزمار المثني والمزاج وبالدوناي ، وليست شهرته في هذه البلاد مثل شهرة الأولى ، ولنقل الآن في هذا الصنف من المزامير ونصوره على شكلين ؛ أحدهما أن نقرن بين طرفيهما اللذين يليان فم النفخ ، ونبعد بين طرفيهما الآخرين ، والشكل الآخر : أن نجعلهما متوازيين « (٢٤).

المزمار المزاج في الآثار:

إن مادة القصب التي تصنع منها هذه الآلة النفخية قد حالت دون العثور عليها خلال التنقيبات الأثرية ؛ لأن القصب سريع الكسر والتلف. لهذا فإن معلوماتنا عن هذه الآلة تعتمد على النقوش في الآثار. ففي علبة من العاج جاءت من الأندلس نشاهد نقشا يمثل ثنائي العود والمزمار المزاج (المطبج) (٢٥).

تاريخ وأصل المزمار المزاج

يرى الدكتور الحفنى أن هذه الآلة هى فرعونية الأصل؛ إذ أنه قد كتب يقول:
« الزمارة - وكثيراً ما يطلق عليها اسم الزمارة المزدوجة - قصبتان متجاورتان
متساويتا الطول، وهى فرعونية الأصل ظهرت فى نقوش الدولة القديمة ويطلق
عليها فى كثير من البلاد العربية اسم المقرونة أو المجوز » (٢٦)

أما الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى (٢٧) فقد كتب عن المزمار المزاج ما
يلى:

« هو أحد الآلات التى ابتكرها المصريون واستخدموها »

ونحن لا نتفق مع الدكتور الحفنى والدكتور الصنفاوى فيما كتبه حول هذه
الآلة؛ لأن الشواهد الأثرية تثبت خطأ ما كتبنا - لقد استعمل السومريون هذه الآلة
فى الألف الثالث قبل الميلاد، كما تثبت ذلك مسلة الملك السومرى أورنامو ثم
استمر استعمالها فى العصور اللاحقة (٢٨) أما فى مصر فإن الآثار الموسيقية
المعروفة فى الوقت الحاضر فإنها تثبت أن أقدم استعمال للمزمار المزاج كان فى
بداية عصر المملكة الحديثة فى حوالى (١٥٠٠ ق. م) كما أشار إلى ذلك الباحث
المتخصص فى موسيقى الحضارة المصرية هانس هيكممان (٢٩). وإذا ما قارنا بين آثار
هذه الآلة فى القطرين لثبت لنا على ضوء الآثار وجود واستعمال هذه الآلة فى
العراق قبل مصر بما يزيد على الألف سنة.

ويرى العالم الموسيقى الألمانى شتاودر (٣٠) أن هذه الآلة قد انتقلت إلى مصر
عبر سوريا وفلسطين وظهرت فى منتصف الألف الثانى قبل الميلاد كما ذكر
شتاودر أن انتقال هذه الآلة إلى بلاد الإغريق كان عن طريق آسيا الصغرى، وهذا
ما يدحض رأى الدكتور الصنفاوى حول هذه الآلة الذى كتب عنها ما يلى:

« هو أحد الآلات التى ابتكرها المصريون واستخدموها، وقد أخذها عنهم
الآشوريون كما أخذها اليونان والرومان » (٣١).

السرنای أو الیراع

التسمية

السرنای كلمة فارسية معربة ، وتقابلها في اللغة العربية كلمة (الیراع) كما ذكر ذلك الخوارزمی (المتوفى في العصر العباسی في سنة ٩٩٧ ميلادية) في كتابه (مفاتيح العلوم) ، وابن سینا في (الشفاء) ، وابن زیلة في (الكافي في الموسيقى) ، وقد استعملت كلمة السرنای ولما تزل بصيغ مختلفة سنذكرها حسب تسلسل وفاة مؤلف الكتاب الذي وردت فيه الكلمة ؛ للوقوف على اختلاف صيغها كما يلي :

السرنای	الكندي (المتوفى ٨٧٤ م)
السرنای	الفارابی (المتوفى ٩٥٠ م)
السرنای	الخوارزمی (المتوفى ٩٩٧ م)
السرنای	ابن سینا (المتوفى ١٠٣٧ م)
السرنای	ابن زیلة (المتوفى ١٠٤٨ م)
السورنای	قطب الدين الشيرازی (المتوفى ١٣١ م)
الصرنای	كمال الدين الادقوی الشافعی (المتوفى ١٣٤٧ م)
صورنا	اللاذقی (المتوفى ١٤٩٤ م)
الصرنای	میخائیل مشاقه (المتوفى ١٨٨٨ م)

وفي اللغة التركية تسمى هذه الآلة (زرنا) وفي العصر الحديث في العراق تستعمل الصيغ التالية :

زورنه ، زرنا ، زرنایا ، صرناج

ويستعمل الدكتور الحفنى كلمة (الزمار) للدلالة على هذه الآلة التي قال

عنها إنها كانت تعرف ، عند العرب قديما باسم (السرنا) (٣٢) . وفي المغرب العربي تسمى هذه الآلة باسم : الغبطة)

السرناى فى المصادر التراثية :

انفرد الفارابى (٣٣) فى شرح هذه الآلة التى كتب عنها يقول

« وأما الآلة التى تعرف بالسرناى فإنها أيضا من المزامير ، غير أنها أحد تمديدات من سائر أصنافها ، وقد جرت عادة مستعملها أن يجعلوا على محدبها ثمانية معاطف وليكن على أقربها إلى الجانب الذى يلي الشعيرة منها حرف (أ) ثم على سائرها التى تتوالى على خط مستقيم حروف (ب) و (ج) و (د) ، (هـ) و (ز) و (ح) و (ط) ، وليكن على ثقبها الذى فى استقامة الآلة حرف (ى) وقد يجعل فيما بين (أ) وبين (ب) ثقب آخر فى مقابلة الجانب الذى فيه المعاطف الثمانية ، وليكن عليه حرف (ك) ، ويجعل عليه أيضاً أسفل من معطف (ط) من يمين الزامر معطف آخر وليكن عليه (م) ، وبين (م) وبين (ى) عن يسار الزامر معطف أيضاً وليكن عليه (ن) ، فيحصل فيها اثنا عشر ثقباً ، ثم يستمر الفارابى فى معالجة موضوع : (مساواة نغم السرناى بنغم العود فى القوة) (٣٤) .

السرناى فى الآثار :

* ضمن الرسوم الجدارية لقصر عمرة المنسوب إلى الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ - ٧١٥م) والواقع على مسافة خمسين كيلو مترا شرق عمان ، يوجد مشهد يمثل امرأة ترقص على أنغام السرناى (اليراع) (٣٥) .

* إناء فضى يعود إلى القرن الثامن الميلادى وهو مزخرف بمشهد يمثل مجلس شراب وموسيقى يقدمها ثنائى السرناى والجنك (الهارب) (٣٦) .

* إناء من الفضة منقوش بزخرفة تمثل ثنائى العود والسرناى ، ويرجع فى تاريخه إلى الفترة الممتدة ما بين القرن الثامن والقرن العاشر الميلادى (المصر العباسى) (٣٧) .

* علبة من العاج جاءت من الأندلس تعود إلى القرن الحادى عشر الميلادى ،

وهى منقوشة بزخرفة تمثل شخصا جالسا ويده كأس الشراب، وهو يستمع إلى أنغام السرنای (اليراع) (٣٨) .

تاريخ وأصل السرنای :

إن الآثار الموسيقية التي اكتشفت في الحضر والمعرضة في المتحف العراقي قد أثبتت وجود واستعمال السرنای (زورنه) في عصور ما قبل الإسلام ؛ حيث إن آثار مدينة الحضر الموسيقية الخاصة بهذه الآلة تعود في تاريخها إلى سنة ١٦٠ ميلادية (٣٩) .

أما في إيران فإن أقدم أثر لهذه الآلة يعود إلى الملك الساساني كسرى الثاني (٤٠) (٥٩٠ - ٦٢٨ ميلادية) أي بعد وجود هذه الآلة في العراق بما يزيد على أربعمئة سنة وهذه الحقيقة التاريخية تنفي وتبطل الأصالة الفارسية لهذه الآلة التي قال بها ابن خرداذبة (المتوفى عام ٩١٢ م) ونقلها عنه المسعودي (٤١) وعنه آخرون حتى وصلت إلى يومنا الحاضر

إن استعمال العرب للكلمة الفارسية (السرنای) الدالة على هذه الآلة ليس دليل إثبات على الأصالة الفارسية للآلة إن الأصالة للآلة الموسيقية ليس الكلمة الدخيلة ، بل تاريخ الوجود الفعلي والاستعمال للآلة استنادا إلى الآثار القديمة باعتبارها وثائق إثبات ، ولا تاريخ بدون وثائق .

إن الآثار هي التي تحدد تاريخ الآلة الموسيقية وفي نفس الوقت عائدة الآلة إلى أي حضارة وإلى أي قطر من أقطار العالم إن الكلمة الفارسية (سرنای) قد دخلت إلى الاستعمال في اللغة العربية في العصر العباسي إلا أن هذه الآلة كانت مستعملة في العراق في العصر الجاهلي (عصر مدينة الحضر) أي قبل ما يزيد على ستمئة سنة من دخول الكلمة الفارسية إلى اللغة العربية ؛ لذا لا يمكن إطلاقا أن تكون الكلمة الدخيلة المقتبسة دليل إثبات لأصالة الآلة الموسيقية

انتقال السرنای (اليراع) :

انتشرت هذه الآلة انتشارا واسعا حتى وصلت إلى أوربا في العصور الوسطى

وأصبحت فيها الآلة التى تطورت عنها فى أوربا آلة (الأوبو ، الأوبوا) المستعملة فى الأوركسترا

ويقول العالم الموسيقى الألمانى شتاودر (٤٢)

« إن وجود هذه الآلة فى أوربا كان منذ القرن الثانى عشر الميلادى ، وهى من حيث الشكل والتركيب تذكرنا بالآلة العربية ». ويقول « إن الآلة الحالية ذات الثقوب السبعة فى الجهة الأمامية والثقب الوحيد فى الجهة السفلى تشير بوضوح إلى الاتصال مع الشرق

وامتد انتشار هذه الآلة إلى الشمال الإفريقى وإلى جمهوريات آسيا الوسطى وأذربيجان وأرمينيا وجورجيا والهند والتبت وجزر الملايو وأندونيسيا » (٤٣).

الشعبية أو الجناح

التسمية :

الشعبية كلمة عربية نسبة إلى النبی شعيب وهناك كلمة عربية أخرى مرادفة لكلمة الشعبية هي (الجناح). لقد أورد الدكتور حسين على محفوظ في (قاموس الموسيقى العربية) تعريفاً لآلة الجناح ينطبق تماماً على آلة الشعبية التي تنسب الأساطير الإغريقية ابتكارها إلى الإله هرمز ثم إلى ابنه (بان) ، ومن هنا جاءت التسمية الأوربية لها باسم بنزبايب (Pans pipe) ، ويبدو لنا أن تسمية (الجناح) قد جاءت بسبب التشابه الموجود بين شكل هذه الآلة النفخية وشكل جناح الطير.

الشعبية في المصادر التراثية :

جاء في مخطوطة : (كشف الهموم والكرب في شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادي ما يلي

« سميت بالشعبية ؛ لأنها مشتقة من الشعب والتشعيب قطعاً متفرقة قد انتظمت بعضها لبعض والتصقت وتشعبت فصارت قطعاً مجموعة ، بخلاف جميع الآلات فبذلك سميت . واعتقد آخرون أن تسميتها تعود لاستعمالها من قبل النبی شعيب وفي زمنه ؛ فغلب اسمه على الآلة وبذا سميت » (٤٤).

وذكر الإمام كمال الدين بن جعفر بن علي الشافعي (المتوفى عام ١٣٤٧م) في كتابه (الإمتاع بأحكام السماع) ما يلي

«... والرعاة يضربون بقصبة تسمى (المنجارة) ، ويقصبتين ملصوقتين يسمونها (المقرونة) ، وأما قصبات متلاصقة فيقال لها الشعبية »

وأخيراً نقلاً ما أورده الدكتور حسين على محفوظ تحت كلمة (الجناح) :

« الجناح أنابيب رفيعة من القصب مسدودة من جهة واحدة ومفتوحة من الجهة الأخرى وغالباً تكون خمس عشرة أنبوبة كل واحدة أقصر مما قبلها على

نسبة الأعداد على النسق الطبيعي ؛ أى إذا كان طول أقصرها (١) فيكون طول الثانية (٢) والثالثة (٣) فيجمعون هذه الأنايب بالقرب من فوهتها بين مسطرتين على التوالي أولا ويليهما الأقصر منها ثم الأقصر . إلخ ، فيكون المجموع شكل مثلث قائم الزاوية ، أحد ساقيه الأنبوب الأول والآخر مجموع فوهات الأنايب المتضمنة بعضها إلى بعض بواسطة المسطرتين . وكيفية العمل عليه : هى أن الضارب فيه يمسكه بيده ويجعل فوهات الأنايب تحت شفتيه ، وينفخ فيها صفيرا ويحرك هذه الآلة تحت النفس الخارج من فمه بحسب اقتضاء اللحن الذى يجريه ، وهذه الآلة قديمة ومطربة « (٤٥) » .

الشعبية فى الآثار :

احتوت مخطوطة : (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) من القرن الرابع عشر الميلادى على رسم لموسيقى وهو يمسك آلة الشعبية تحت فمه (٤٦) (انظر الشكل رقم ٢٩) وقال المؤلف المجهول لهذه المخطوطة : « إنَّ الشعبية تحتوى على سبعة أو ثمانية أنايب ، وصوتها رقيق وإنَّ بهلول قد سمعها فى شوارع المدينة المنورة » (٤٧) .

تاريخ وأصل الشعبية :

آلة الشعبية (الجناح) هى الأخرى من الآلات الموسيقية التى كانت تستعمل فى عصور ما قبل الإسلام فى أقطار مختلفة إنَّ أقدم الآثار التى تثبت وجود واستعمال هذه الآلة هى الآثار الإغريقية (اليونانية) التى تعود إلى القرن السابع قبل الميلاد (٤٨) . أما ظهور هذه الآلة فى حضارات الشرق القديم فقد جاء متأخراً عن بلاد الإغريق . ففى العراق مثلاً نرى أن أقدم الآثار المنقوشة بآلة الشعبية تعود إلى العصرين السلوقى (٣٢٢ - ١٣٥ ق م) والفارسى (٢٤٧ ق م - ٢٢٦ م) ومن نفس هذا التاريخ المتأخر جاءت الآثار المصرية والسورية - الفلسطينية (٤٩) .

والواقع أن أصل وموطن الشعبية (بانزباب) لم يزل فى الظلمات وغير معروف بصورة أكيدة هذا ، ورغم أن أقدم الآثار لهذه الآلة فى العالم هى إغريقية ، إلا أن (الإلياذة) قد ذكرت اعتبارها آلة أجنبية (٥٠) .

البوق أو النفير

التسمية :

البوق كلمة عربية أطلقت على هذه الآلة النفخية المصنوعة من النحاس إنَّ أقدم ذكر لكلمة بوق فى المخطوطات الموسيقية المحققة فى الوقت الحاضر قد جاء فى كتاب : (المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة الأوتار) لفيلسوف العرب الكندى (٨٠١ - ٨٧٤ م) (٥١) .

البوق فى المصادر التراثية :

إضافة إلى الكندى فقد ذكر البوق كل من

الرحالة الفارسى ناصر خسرو (المتوفى عام ١٠٦٠ م) عند زيارته لمصر فى العهد الفاطمى ، وفى القرن الرابع عشر ذكرها المؤلف المجهول لمخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب) ، ثم الصفدى (المتوفى ١٥٠٩م) فى مخطوطته : (رسالة فى الموسيقى) (٥٢) .

البوق فى الآثار :

عرفت العصور العربية الإسلامية استعمال البوق فى الحروب والاحتفالات بالأعياد وغير ذلك ، ونذكر فيما يلى الآثار التى حملت إلينا مشاهد آلة البوق والمناسبات التى استخدمت فيها كما يلى

* تصويرة للفنان يحيى الواسطى كانت تزين مخطوطة مقامات الحريرى المكتوبة فى بغداد سنة ١٢٣٧م ، وهى محفوظة فى المكتبة الوطنية فى باريس (٥٣) .
فى هذه التصويرة الملونة بالألوان الزاهية البراقة نشاهد مجموعة من الفرسان وهم يحملون الرايات والشعارات ومعهم شخصان ينفخان ؛ واحد منهما فى بوق طويل رفيع ذو نهاية بشكل الجرس (الشكل رقم ٣٥) ، ويرافقهما شخص يقرع على النقارة

* صورة ثانية للفنان يحيى الواسطى أيضاً تحلى مقامات الحريرى المكتوبة ببغداد سنة ١٢٣٧م ، وهى محفوظة فى المكتبة الوطنية بباريس (٥٤). تشاهد فى هذه الصورة قافلة من الحجاج على الجمال والبغال، وقد رافقتها فرقة موسيقية مؤلفة من أربعة عازفين ؛ اثنان منهم ينفخان فى بوق قصير ذى نهاية بشكل الجرس ، واثنان يقرعان على النقارة (الشكل رقم ٣٦)

* صورة لساعة مائية تحلى مخطوطة (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) لابن الرزاز الجزرى من القرن الرابع عشر الميلادى وهى محفوظة فى متحف الفنون فى بوسطن / الولايات المتحدة الأمريكية (٥٥) فى أسفل مشهد الساعة المائية توجد فرقة موسيقية مؤلفة من خمسة موسيقيين ؛ اثنان منهم ينفخان فى البوق (الشكل رقم ٣٣). حول وصف هذه الساعة المائية وتركيبها وكيفية عملها راجع الصفحة ١٤٩ من كتاب (مقدمة لعلم الميكانيك فى الحضارة العربية) لماجد عبد الله الشمس

تاريخ وأصل البوق:

لقد تتبعنا تاريخ هذه الآلة على ضوء الآثار الموسيقية التى جاءتنا من مختلف حضارات أقطار العالم القديم ، وتوصلنا بعد هذا إلى أن أقدم الآثار الخاصة بهذه الآلة قد جاءت من العراق القديم ومن العصر الذى يعرف باسم عصر فجر السلاسلات الثانى (٢٦٠ - ٢٥٠ ق م) حيث وصلتنا كسرة من مسلة حجرية منقوشة بمشهد فيه نافخ فى البوق (٥٦).

ونشاهد البوق فى الآثار الآشورية من عصر الملك سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق.م) وذلك فى منحوتة جدارية رخامية عثر عليها فى نينوى منقوشة بمشهد عملية نقل الثور المجنح مع شخص ينفخ فى البوق (٥٧).

أما فى مصر فإن أقدم ظهور لآلة البوق كان فى عصر الفرعون تحتمس الرابع (١٤٢٥ - ١٤٠٥ ق م) من فراعنة الأسرة الثامنة عشرة (٥٨). ومن الجدير بالذكر العثور على عدد من هذه الآلة الأصلية المصنوعة من الذهب والفضة فى قبر الفرعون توت عنخ آمون (١٣٥٨ - ١٣٤٩ ق م) (٥٩). وقام أحد الجنود المصريين الموسيقيين بالعزف عليها من دار الإذاعة المصرية (٥٩). ويذكر هانس

هيكمان(٦٠) المتخصص فى الآثار الموسيقية الفرعونية إمكانية إخراج صوتين فقط من هذه الآلة ؛ لهذا فإنه يرى من الناحية الموسيقية أن هذه الآلة كانت تستخدم لإعطاء وإبلاغ التعليمات والإشارات ، وأن النافخ فى البوق كان ينعت بأنه الشخص الذى يتكلم فى البوق ، أى أنه ينقل بواسطة هذه الآلة طلبات وأوامر الفرعون أو القائد.

انتقال البوق :

كان البوق من ضمن الآلات التى اقتبستها أوربا من الشرق خلال العصور الوسطى وقامت بتطويرها وتحسينها (٦١) . فى القرن الخامس عشر الميلادى أدخلت أوربا الالتواءات على صناعة أنابيبها للحصول على الأصوات الأكبر غلظا ، كما وضعت لها الصمامات التى مكنتها من أداء السلم الكروماتى ، ثم أخذت مكانتها بين الآلات الموسيقية فى الفرق الكبيرة . إن اقتباس أوربا لم يقتصر على هذه الآلة فقط بل شمل كذلك تسميتها العربية (النفير) المرادفة للكلمة العربية القديمة (البوق) . إن كلمة (النفير) قد استعملها اللاذقى (المتوفى عام ١٤٩٤م) فى كتابه الرسالة الفتحة فى الموسيقى) . إن الكلمة العربية (النفير) التى اقتبستها أوربا نجدها فى اللغات الأوربية (٦٢) بالصيغ التالية : Annafil , Anafil , Amfil , Nafil ومن الآثار والقطع الفنية الأوربية التى تحتوى على مشاهد لاستعمال البوق نذكر على سبيل المثال ما يلى

* تصويرة فى مخطوطة إسبانية تعود إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى ، حيث نرى شخصا ينفخ فى بوق طويل ، وتقابلهُ امرأة تنقر على آلة جلدية (٦٣)

* لوحة فنية للرسام الإيطالى فرا إنجليكو تعود إلى سنة ١٤٣٠م ، تحتوى على مجموعة من الملائكة العارفين على الآلات الموسيقية المختلفة ومن بينهم خمسة ينفخون فى البوق الطويل ، وواحد ينفخ فى البوق القصير (٦٤).

* لوحة فنية موجودة فى مكتبة دار الأسلحة فى باريس تعود إلى القرن الخامس عشر الميلادى ، وفيها ثلاثة أشخاص ينفخون فى البوق فى احتفال أقيم بمناسبة زواج إحدى الأميرات (٦٥).

القرن

التسمية :

القرن: كلمة عربية ترجع فى أصل اشتقاقها اللغوى إلى الكلمة الأكديّة قرنو (Qarnu) وقرنوم (Qarnum) وتقابلها فى اللغة السومرية سى (Si) (٦٦).

إن التسميات المعروفة فى اللغات الأوربية هى مقتبسة وترجع فى أصلها إلى الكلمة العربية (قرن). ففي الإيطالية كورنو (Como)، والفرنسية كور (Cor) وفى الإنكليزية هورن (Horn) ، وكذلك فى الألمانية هورن (Horn). إن صعوبة تلفظ الأوربيين لحرف القاف العربى قد أدى ولا شك إلى الاختلافات المذكورة فى اللغات الأوربية

القرن فى الآثار :

كانت هذه الآلة النفخية فى الأصل تعمل من القرون المجففة لبعض الحيوانات مثل الثور والمعزى ؛ حيث تثقب عليها بعض الثقوب وفيما بعد لم تقتصر هذه الآلة على القرون الطبيعية بل صنعت من عاج الفيل، وكذلك المعادن كالفضة والنحاس. وتعتمد معلوماتنا عن آلة القرن فى العصور العربية الإسلامية على ما عثر عليه من قرون فى إسبانيا وصقلية والتى كانت مصنوعة من عاج الفيل ومزخرفة بنقوش نباتية وحيوانية وغير ذلك وكان بعض هذه القرون العاجية موشى بقشرة من الذهب (٦٧).

تاريخ آلة القرن :

يخبرنا أحد النصوص المسمارية المدون على الطين باللغة السومرية ، والذى يرجع فى تاريخه إلى عصر أيسن - لارسا (القسم الأول من العصر البابلى القديم ١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق م) عن تجوال المنادى فى شوارع المدينة معلنا بواسطة النفخ فى البوق عن ضياع ختم أسطوانى كان يعود لأحد التجار (٦٨). ونستنتج من هذا

النص المسمارى أن (القرن) كان يستخدم فى العصر البابلى القديم كوسيلة من وسائل الإعلام الرسمية

كما جاء ذكر القرن ضمن آلات أوركسترا نبوخذ نصر الثانى (٦٠٤ - ٥٦٢ ق.م) التى وردت فى التوراة / سفر دانيال^(٦٩) بصيغة (قرنا) التى ترجع فى أصلها اللغوى إلى الكلمة الأكديّة (قرونو) . وبالإضافة إلى هذه النصوص فقد رسمت آلة القرن على أحد جدران قصر مارى^(٧٠) ، ويرجع تاريخ هذا الرسم الجدارى إلى عصر حمورابى الملك البابلى السادس (١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق م) لأسرة بابل الأولى

أما فى مصر فيقول عنها هانس هيكممان :^(٧١) إنه فى عصر المملكة الحديثة (١٥٨٠ - ١٠٩٠ ق.م) فقد ظهرت آلات أجنبية فى مصر مثل العود ، الجثك الزاوى ، الكنارة ، والمزمار المزدوج ، والقرن وكانت مثل هذه الآلات ترسل كهدايا لفراعنة مصر مثل القرون التى استلمها الفرعون إخناتون (١٣٧٠ - ١٣٥٢ ق.م) من حكام آسيا الصغرى

انتقال آلة القرن :

إن آلة القرن المصنوعة من عاج الفيل كانت تسمى أوليفانت (الشكل ٢٨) وقد اقتبستها أوروبا من الشرق فى القرن العاشر الميلادى كما يقول العالم الموسيقى شتاودر^(٧٢) . وقد ازداد وجود هذه الآلة فى أوروبا فى القرن الحادى عشر الميلادى وكان استعمالها من قبل الفرسان عن طريق الحروب الصليبية إن استعمال هذه الآلة قد أصبح فى الصيد أيضاً . وقد أهدى هارون الرشيد (٧٨٦ - ٨٠٩ م) إلى قيصر ألمانيا شارل الأكبر (٧٦٨ - ٨١٤ م) آلة موسيقية ثمينة مصنوعة من عاج الفيل ، وقد عثر عليها فى مخلفات فرقة القيصر الموسيقية بمدينة آخن ، وفى هذا ما يدل على ما كان لها من سمو المنزلة وعلو الشأن^(٧٣) .

لقد عثر على القطع الأصاية لهذه الآلة المصنوعة من عاج الفيل فى الاندلس وصقلية ، وهى معروضة فى بعض المتاحف الأوربية^(٧٤) وبالإضافة إلى هذه القطع الأصلية فقد وردت لها مشاهد كثيرة منها ما يلى

- * رسم من القرن الثانى عشر الميلادى محفوظ فى المكتبة الوطنية بباريس^(٧٤)
يمثل شخصا ينفخ فى القرن
- * تصويرة فى مخطوطة من القرن العاشر موجودة فى المكتبة الوطنية فى
مدريد^(٧٦) ، تمثل مجموعة من العازفين ومنهم من ينفخ فى القرن.

مزمارة الجراب

التسمية :

مزمارة الجراب تسمية عربية استعملها ابن سينا (٧٧) (المتوفى عام ١٠٣٧ م) فى كتابه (الشفاء) ، ثم تلميذه ابن زيلة (٧٨) (المتوفى عام ١٠٤٨ م) فى كتابه: (الكافى فى الموسيقى) . أما الكتب العربية الحديثة فقد استعملت تسمية (زمارة القرب) (٧٩) ، (وقربة الزمر) (٨٠) ، أما اللغات الأوربية المختلفة فإنها تستعمل الكلمات التالية

Bagpipe	الإنكليزية
Cornamusa	الإيطالية
Dudelsack . sackpfeife	الألمانية
Musette , Cornemuse	الفرنسية

ويرى الباحثون الأجانب (٨١) أن هذه الآلة النفخية كانت قد وردت فى التوراة فى سفر دانيال باللغة الآرامية والعبرية بصيغة سمبونيا (Sumponyah) ، وفى الترجمة الإغريقية للتوراة وردت بصيغة سمبونيا (Sumphonia) وقد أصبحت فى اللغة اللاتينية بصيغة سمفونيا (Symphonia) ، وفى اللغة الإنكليزية القديمة سمفونى (Symphone)

تاريخ وأصل مزمارة الجراب :

لا توجد فى الوقت الحاضر آثار عربية إسلامية لهذه الآلة ، رغم ورود اسمها فى المصادر التراثية (ابن سينا وابن زيلة / فى العصر العباسى) إن ورود اسم هذه الآلة فى التوراة لا يعتبر برهاناً كافياً لجعل أصل هذه الآلة بابلياً ؛ لأن التوراة (العهد القديم) قد يعود إلى حوالى منتصف القرن الثانى قبل الميلاد ، وقد دون فى فلسطين التى كانت واقعة تحت تأثير الحضارة الهلنستية (٨٢) ويرى الباحث

الألماني فريدريك بين (٨٣) احتمال أن يكون الشرق موطن نشوء هذه الآلة بسبب
ملاءمتها لروحية بلاد الشرق وأنه لا يمكن تصور نشوء هذه الآلة على الأرض
الإغريقية.

الأرغن

التسمية :

يرجع أصل الكلمة الدالة على هذه الآلة الهوائية إلى اللغة اللاتينية وهي أورغانوم (Organum) ومنها اشتقت التسميات المستعملة فى اللغات الأوربية الحديثة كما يلي :

Organ	الإنكليزية
Orgue	الفرنسية
Orgel	الألمانية

أما المصادر العربية التراثية فقد أوردت اسم هذه الآلة بالصيغ التالية :

الأرغن	الكندى
الأرغانون	الخوارزمى
الأرغن	ابن سينا
أرغن	ابن زيلة
أرغنون	اللاذقى

الأرغن فى المصادر التراثية :

قال عنها الخوارزمى فى (مفاتيح العلوم) ما يلى

« الأرغانون آلة لليونانيين والروم تعمل من ثلاثة رفاق كبار من جلود الجواميس ، يضم بعضها إلى بعض ، ويركب على رأس الزق الأوسط زق كبير ، ثم يركب على هذا الزق أنابيب صفر لها ثقب على نسب معلومة يخرج منها أصوات طيبة مطربة مشجبة على ما يريد المستعمل » (٨٤).

أما ابن سينا فقد كتب ما يلي

«... ومنها آلات لا أوتار عليها ، فمن ذلك منفوخ فيه من طرفه ملتقما كالزمار ، أو منفوخ فيه من ثقب كالبراعة التي تعرف بسرناى ، ومنفوخ فيه بآلة صناعية كمزمار الجراب ، وقد تركب المنفوخ فيها تركيبات حتى يحدث مثل الآلة الرومية المعروفة بالأرغن » (٨٥).

وكتب ابن زيلة ما يلي

« ومنها آلات لا أوتار لها فمن ذلك منفوخ فيه متلقما كالنأى ، ومنفوخ فيه من ثقب كالبراعة ، ومنفوخ فيه بآلة صناعية كمزمار الجراب ، وقد ركب المنفوخ فيه تركيبات فيحدث الصوت مثل الآلة المعروفة بأرغن وغيرها » (٨٦).

وعرف العرب فى العصر العباسى الأرغن الهوائى والأرغن المائى حيث ترك أولاد موسى بن شاكروءاءهم مخطوطة عاجلت المقالة الأولى (الآلة التى تزمربنفسها) والمقالة الثانية (صنعة الأرغن المجمع لجميع الأصوات). وقد نشرت هذه المخطوطة فى مجلة المشرق سنة ١٨٩٨ م ، وأعيد نشرها سنة ١٩٧٤م فى ترجمة جرجيس فتح الله المحامى لكتاب فارمر (تاريخ الموسيقى العربية)

هوامش القسم الخامس

- (١) الدكتور حسين على محفوظ: قاموس الموسيقى العربية، ص ٨٥ ، ١٠٩
- (٢) الیهقی تاریخ حکماء الإسلام ، ص ٩٩
- (٣) الفارابی الموسيقى الكبير ، ص ٧٧١ وما بعدها
- (٤) الفارابی المرجع السابق ، ص ٧٨٠-٧٨٧
- (٥) ابن زيلة الكافي في الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، ص ٧٨
- (٦) مقدمة ابن خلدون ، ص ٣٣٥ وما بعدها
- (٧) ظمياء محمد عباس من المخطوطات العربية في الموسيقى ، كشف الهموم والكرب في شرح آلة الطرب ، مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤م ، ص ١٤٠ وما بعدها
- (٨) الدكتور صبحی أنور رشيد الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، ص ٢٩٠ والمصادر الأجنبية المذكورة فيه
- (٩) المرجع السابق ، ص ١٩١ ، صورة رقم (٢٩)
- (١٠) المرجع السابق ، ص ١٩١ ، شكل ٧٢ صورة رقم (٧٤)
- (١١) المرجع السابق ، ص ١٩١ ، صورة رقم (٧٨)
- (١٢) المرجع السابق ، ص ١٩١ ، صورة رقم (٣٤)
- (١٣) المرجع السابق ، ص ٢٩٢ ، شكل ١٨٤ صورة رقم (٩٦).
- (١٤) المرجع السابق ، ص ٢٩٣ ، صورة رقم (٩٧).
- (١٥) المرجع السابق ، ص ٢٩٣ ، شكل ١٨٥
- (١٦) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ص ١٧٨
- (١٧) الدكتور صبحی أنور رشيد :المرجع السابق ، ص ٢٨٨ ، وانظر كذلك

Stauder, Alte Musik instrumente, Braunschweig ,s.11.

Behn, Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter,s.1 ff.

Stauder , Die Musik der Sumerer , Babylonier und Assyrer ,
in Handbuch der Orientalistik , Orientalische Musik , s .
200 .

(١٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي،
ص ٨٥

(١٩) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،
ص ٢٩٥

(٢٠) المرجع السابق ، ص ٢٩٤

(21) Stauder, Alte Musik instrumente , Braunschweig,s. 11.

Stauder Die Musik der Sumerer , Babylonier und
Assyrer , in Handbuch der Orientalistik , Orientalische
Musik , s. 200.

(٢٢) الفارابى: الموسيقى الكبير ،تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، ص ٧٩٥

(٢٣) عن غطاس عبد الملك خشبة المرجع السابق ، ص ٧٧٩ هامش رقم (١).

(٢٤) الفارابى المرجع السابق ، ص ٧٩٥

(٢٥) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص
٢٩٦

(٢٦) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية، ص ١٧٨

(٢٧) الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى:الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات
القديمة ، ص ١٥٦

(٢٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ،
ص ٢٢٤

(29) Hans Hickmann ,Agypten . Musikgeschichte in Bildern , s .
34.

(30) Stauder, Die Musik der Sumerer , Babylonier und Assyrier ,
in : Handbuch der Orientalistik ,Orientalische Musik , s. 200.

(٣١) الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى المرجع السابق ، ص ١٥٦

(٣٢) الدكتور محمود أحمد الحفنى : علم الآلات الموسيقية ، ص ١٧٩

(٣٣) الفارابى المرجع السابق ، ص ٧٨٧ ، ٧٨٨

(٣٤) الفارابى المرجع السابق ، ص ٧٨٨ وما بعدها.

(٣٥) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص
٢٩٠ والمصادر المذكورة فيه

(٣٦) المرجع السابق ، ص ٢٩٠ ، شكل ١٧٨ صورة رقم (٤٥)

(٣٧) المرجع السابق ، ص ٢٩٠ ، شكل ١٧٩ صورة رقم (٩٣)

(٣٨) المرجع السابق ، ص ٢٩٠ ، شكل ١٨٠ صورة رقم (٩٤)

(39) Subhi Anwar Rashid , Mesopotamien . Musikgeschichte im
Bildern , s. 192 , 194 .

(40) Farmer, Islam.Musikgeschichte in Bildern , Fig . 20.

(41) Farmer, Islam, Fig . 29

(42) Farmer, Islam , Fig . 31, 32.

Stauder , Alte Musikinstrumente, s . 131

(43) Buchmer , Folk Instruments of the world . Musikgeschichte
in Bildern, s. 48, Fig . 29 ,30.

(٤٤) ظمياء محمد عباس من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب ، ص ١٤١

(٤٥) الدكتور حسين على محفوظ قاموس الموسيقى العربية، ص ١٦٩ ، ١٩٤

(٤٦) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العراق القديم، ص ٢٣٤

(٤٧) ظمياء محمد عباس : السابق ، المرجع السابق ، ص ١٤١

(٤٨) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، ص ٢٣٥

(٤٩) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص

٣٢٣

(٥٠) المرجع السابق ص ٣٢٣ ، والمراجع المذكورة فيه

(٥١) مؤلفات الكندى الموسيقية ، تحقيق: زكريا يوسف،

(٥٢) الحاج هاشم محمد الرجب الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة ،

ص ١٤٠ ، ١٨٨

(٥٣) الدكتور صبحى أنور رشيد المرجع السابق ، ص ٣٠٧ ، شكل ١٩٠

صورة رقم (٨٢)

(٥٤) المرجع السابق ، ص ٣٠٧ ، شكل ١٩١ صورة رقم (٩٩)

(٥٥) المرجع السابق ، ص ٣٠٨ ، شكل ١٩٤ صورة رقم (١٠١)

(٥٦) المرجع السابق ، ص ٣٠٨ والمراجع المذكورة فيه

(٥٧) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، ص ١٩٩

(٥٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص

٣١٠

(٥٩) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية، ص ١٢٣ ، وسعيد

عزت المرجع السابق ، ص ١٣٣

(60) Hans Hickmann, Ägypten . Musikgeschichte in Bildern, s. 74

- (٦١) الدكتور صبحى أنور رشيد ، المرجع السابق ص ٣١١
- (62) Joan Rimmer , Ancient musical Instruments of western Asia in British Museum , London 1969.
- (٦٣) الدكتور صبحى أنور رشيد المرجع السابق ، ص ٣١١ صورة رقم (٩٠)
- (٦٤) المرجع السابق ، ص ٣١٢ ، شكل ١٩٨
- (٦٥) المرجع السابق ، ص ٣١٢ ، والمراجع المذكورة فيه
- (٦٦) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٣١٢ وما بعدها
- (٦٧) المرجع السابق ، ص ٣١٤
- (٦٨) المرجع السابق ، ص ٣١٤ ، ٣١٥ ، والمراجع المذكورة فيه
- (٦٩) الكتاب المقدس ، جمعية الكتاب المقدس فى الشرق الأدنى / بيروت ١٩٦١م سفر ، دانيال ، الإصحاح الثالث
- (٧٠) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، ص ١٤٢ ، ١٤٣ صورة رقم (٦٤)
- (71) Hans Hickmann, Agypten . Musikgeschichte in Bildern , s.34.
- (72) Stauder , Alte Musikinstrumente , s.124 .
- (٧٣) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ص ١٢٨
- (٧٤) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٣١٤ .
- (٧٥) المرجع السابق ، ص ٣١٧ ، شكل ٢ ٢
- (٧٦) المرجع السابق ، ص ٣١٧ ، شكل ٢ ١
- (٧٧) ابن سينا الشفاء ، ص ١٤٣
- (٧٨) ابن زبلة الكافى فى الموسيقى ، ص ٧٣

(٧٩) الدكتور محمد محمود سامي حافظ: تاريخ الموسيقى والغناء العربى، ص ٣٥

(٨٠) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم

(81) Galpin, The Music Of the Sumerians and their immediate
Successors the Babylonians , p.66.

Behn , Musikleben im Altertum und fruhen mittelalter, s
21

(٨٢) الدكتور صبحى أنور رشيد: الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص ٣٢٨

(83) Friedrich Behn , Musikleben im Altertum und fruhen Mittele-
lalt , s . 22

(٨٤) الخوارزمى مفاتيح العلوم ، ص ١٣٦ ١٣٧

(٨٥) ابن سينا الشفاء ، ص ١٤٣

(٨٦) ابن زيلة الكافى فى الموسيقى ، ص ٧٣

القسم السادس
آلات النقر

الطبول

التسمية :

الطبل كلمة عربية اقتبستها اللغة الفارسية واللغات الأوربية ودخلت فيها بصيغ مختلفة مختلفة نذكر منها على سبيل المثال

Atabal, Atabale, Altimbal , Altambal, Atabalero, Tabir, Tabor.

وتعددت في اللغة العربية الكلمات الدالة على الطبول وهي :

الدبداب، والدهل، والعركل ، والعير ، والترياق . كما تعددت أنواع الطبول، وهي: طبل الغزو، وطبل العيد ، وطبل المسحر، وطبل الحجيج ، وطبل المواكب، وطبل المخانيث ، وطبل الملاحين ، وطبل الجمال

أما من حيث الشكل : فهناك الطبل الكبير المستدير، والطبل الطويل ، والطبل الأسطواني، والنقارات، والطبلة (الدنبك)، والكوبة . وتعمل إطارات هذه الأنواع المختلفة من فصيلة الطبول إما من المعدن أو الخشب أو الفخار

الطبول في المصادر التراثية

في الوقت الذي نجد فيه علماء الموسيقى أمثال: الكندي والفارابي وابن سينا وابن زبلة والخوارزمي والأرموي واللاذقي وآخرون يضمنون كتبهم دراسات علمية عميقة حول (الإيقاع) نراهم يتركون تماما معالجة وشرح آلات الإيقاع ؛ لذا لم نعثر في كتبهم على شيء في هذا الموضوع

الطبول في الآثار:

إن الآثار العربية الإسلامية الخاصة بالطبول هي قليلة في الوقت الحاضر، وسنأتي عليها عند معالجة الأنواع المختلفة التابعة لفصيلة الطبول، وهي

النقارة ، والدنبك (الدربوكة)، والكوبة، والدفوف (المستدير والمربع) ، والرق (دف زنجاري)

النقارة

التسمية :

النقارة تسمية عربية اقتبستها اللغة الفارسية^(١) واللغات الأوربية مثل الإسبانية والإنكليزية والفرنسية والإيطالية ، وبالصيغ التالية

Nacara , Nacre , Nakairer , Nachaires , Naquaires, Naguarres , Necari , Anacaire , Naker , Nakrys , Nakerys , Naccherone .

النقارة في الآثار :

ترينا الآثار العربية المناسبات المختلفة التي استعملت فيها النقارة، نذكر منها ما يلي

* تصويرية في مخطوطة مقامات الحريري المؤرخة في سنة (١٢٣٧م) ، وهي بريشة الفنان يحيى الواسطي الذي رسم في المقامة السابعة التي تتحدث عن مساهمة فرسان في احتفال بمناسبة العيد ، ومعهم مجموعة من الفرسان الذين يحملون الأعلام والشعارات مع شخصين ينفخان في النفير وشخص آخر يقرع على نقارتين محمولتين على ظهر الفرس^(٢) . النقارة هنا بهيئة كأس كبير ذو فتحة واسعة وكعب صغير ، جسم النقارة مزخرف ببعض الخطوط، وعند الحافة العليا رخارف دقيقة (شكل رقم ٣٥) إن شكل نقارة الواسطي في المخطوطة من أواخر العصر العباسي يثبت لنا تطابقها في الشكل مع النقارة المستعملة في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق م)

* ومن ريشة الفنان يحيى الواسطي أيضا تصويرية أخرى في مخطوطة مقامات الحريري مؤرخة في سنة (١٢٣٧م) محفوظة في المكتبة الوطنية في باريس . وقد عبر الواسطي عن استعمال الموسيقى في موكب الحج ، حيث نشاهد شخصين على الجمال في حالة النفخ في النفير مع شخصين يقرع كل واحد منهما على نقارة

محمولة على ظهر الجمل (٣). ويستعمل كل ضارب هراوة (عصا) ذات مقبض رفيع (شكل رقم ٣٦)

* واستعمال النقارات فى موكب الحجاج نشاهده أيضاً فى مخطوطة أخرى لمقامات الحريرى ، محفوظة فى معهد الدراسات الشرقية التابع لأكاديمية العلوم (فى لينينغراد فى الاتحاد الروسى) (٤). يشاهد فيها موكب الحجاج وقد اشترك فيه ثلاثة أشخاص يقرعون على النقارات المحمولة على الجمال ، ويتضح من الرسم أن كل ضارب يقرع على نقارتين متجاورتين. والعادة أن العمل يكون على اثنتين ؛ إحداهما يضرب عليها (الدم) ، والأخرى (التك)

* تصوير فى مخطوطة (الشاهنامه) من تبريز مؤرخة فى سنة (١٣٧٠م) ومحفوظة فى متحف طوب قابو سراى فى إستانبول (٥). نشاهد هنا استعمال الموسيقى فى الحرب بين الجيشين الفارسى والمغولى. نشاهد فى الأعلى من اليسار فرسانا من الجيش الفارسى يحملون الرايات والشعارات، واثنتين يتفخخان فى النفير، واثنتين يقرعان النقارة بواسطة عصا معقوفة، وفى أسفل اليسار يوجد شخص مغولى خر صريعاً فى المعركة، وبجانبه النقارة ذات الحبل الذى يستعمل للتعليق مع هراوتين للقرع ذواتى رأس مدور

* تصوير فى مخطوطة كتاب جامع التواريخ من (تبريز) تعود إلى أوائل القرن الرابع عشر الميلادى ، يشاهد فيها قلعة محاصرة وخارجها يتقدم الجيش المغولى ، ومن ضمنه شخص يقرع على نقارة حملها شخصان، ويستعمل الضارب هراوتين ذواتى رأس مدور. ويبدو لنا أن جسم النقارة كان من المعدن ؛ لأنه صنع بصورة مضلعة (٦)

هذا ، وما تجدر الإشارة إليه هو أن أوربا قد تأثرت بفرق الموسيقى العسكرية العربية واقتبست آلاتها أثناء الحروب الصليبية ، حتى أصبحت الموسيقى جزءاً مهماً من أساليب الحرب فى أوربا. ويذكر فارمر (٧) أن من أسباب انتصار جيش المماليك فى مصر على الحملة الصليبية التى بعث بها لودفيج التاسع فى سنة (١٢٥٠م) كان استخدام الموسيقى فى المعركة

* تصويرة فى مخطوطة كتاب (فى معرفة الحيل الهندسية) للجزرى من القرن الرابع عشر الميلادى تحمل مشهدا يمثل ساعة مائية وفى الأسفل خمسة عازفين ؛ أربعة منهم فى حالة الوقوف ، وفى الوسط شخص جالس وهو يقرع على نقارة وضعها أمامه ، وهو يستعمل فى كل يد عصا ذات نهاية معقوفة (٨). والنقارة هنا بهيئة إناء كبير ذى ارتفاع قليل ، وقسمه الأسفل أضيق من الأعلى (شكل رقم ٣٣).

* وفى المتحف العراقى مجموعة من دمن الطين تمثل الضاربين على النقارة ، وهى تعود إلى العصر الإيلخانى (بعد سقوط بغداد القرن الثالث عشر الميلادى) وقد عثر عليها خلال التنقيبات فى مدينة واسط (٩).

تاريخ وأصل النقارة :

إن أقدم ظهور للنقارة بشكل الكأس الذى لا يختلف عن الآلة الحديثة المستعملة فى الأوركسترا أو الفرق السيمفونية باسم (التمبانى) فى الوقت الحاضر ، كان فى القسم الأول من العصر البابلى القديم (١٩٥٠ - ١٥٣ ق.م). إن هذا الأثر الموسيقى الذى قدم هذا الدليل قد جاء من أرض العراق وهو أقدم أثر لهذه الآلة فى العالم القديم (١٠). فى هذا الأثر صور لنا الفنان العراقى القديم والمجهول الاسم ، لعبة الملاكمة على أنغام الموسيقى التى كان يقدمها ثنائى النقارة (التمبانى) والصنوج المعدنية (الجنجانات) . والنقارة هنا بهيئة كأس كبير ذى كعب صغير ضيق

ومن العصور المتأخرة من تاريخ العراق القديم فى عصور ما قبل الإسلام جاءنا أثر موسيقى من العصر السلوقى (٣٢٢ - ١٣٥ ق . م) عثر عليه فى الوركاء على لوح (رقيم) مسمارى يحتوى على كتابة مسمارية مع رسم للآلة الموسيقية الإيقاعية الجلدية النقارة ، وبجانبها الاسم البابلى لها وهو (ليليسو). أما الاسم السومرى المطابق للاسم البابلى فهو (ليليسس) وهذا الأثر هو الأثر الوحيد فى العراق القديم الذى يحتوى على رسم الآلة الموسيقية مع تسميتها القديمة فى الكتابة المسمارية (١١).

ومن الثابت أثريا في الوقت الحاضر هو عدم وجود مشاهد للنقارة في آثار الحضارة المصرية القديمة ولا حضارات الأقطار الأخرى في العالم القديم في عصر يقترب أو يعاصر تاريخ وجود النقارة (التمباني) في العراق . لذا فإن العراق كان السباق إلى ابتكار هذه الآلة

لقد ظلت هذه الآلة مجهولة في بلاد الإغريق والرومان لغاية القرن الأول قبل الميلاد ، حيث تعرف الرومان لأول مرة على النقارات واستعمالها في الحروب، في الحرب التي دارت بين الحاكم الروماني على سوريا المدعو كراسوس (١١٥ - ٥٣ ق.م) كما يذكر المؤرخ الروماني بلوتارخس (٤٦ ق.م - ١٢ م) أن الجيش الفارسي قد استعمل النقارات عوضا عن النفيير في إحدى هجماته على الجيش الروماني (١٢).

انتقال النقارة :

عن طريق العرب اقتبست أوربا خلال الحروب الصليبية آلة النقارة مع تسميتها العربية التي ذكرنا صيغها المختلفة في اللغات الأوربية في بداية الموضوع كما أن اقتباس أوربا قد شمل أيضاً طريقة استعمال النقارة ووضعها على الخيول أو وضعها على صدر الضارب أو أمامه

لقد ظهرت مشاهد منقوشة للنقارة بحجومها وأشكالها المختلفة ومناسبات استعمالها في الفن التشكيلي الأوربي منذ القرن الرابع عشر الميلادي ، حيث احتوت بعض الكنائس في إيطاليا وفرنسا على منحوتات وقطع فنية تمثل القرع على النقارة (١٣).

الطبلة أو (الدنبك ، الدربكة)

التسمية :

الطبلة: تسمية عربية تطلق على آلة جلدية إيقاعية تعرف في بعض الاقطار العربية باسم (دربوكة) أو (دربكة) ، وفي العراق فقط تستعمل كلمة: (دنبك) وهي كلمة فارسية دخيلة

الطبلة في المصادر التراثية والآثار :

الطبلة من الآلات الإيقاعية التي لم نجد لها معالجة في المصادر العربية التراثية كما لم تصلنا منها بعد مشاهد تمثلها في الآثار تاريخ وأصل الطبلة :

الطبلة (دربوكة ، دربكة ، دنبك) بشكلها المعروف المستعمل في الوقت الحاضر كانت مستعملة في العراق القديم في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق.م) المشهور بملكه السادس حمورابي (١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق.م) كما أثبت ذلك دمية طينية في المتحف العراقي ، وهي تمثل شخصا واقفا وقد وضع آلة الطبلة (دنبك) تحت إبطه الأيسر وينقر عليها بكفه الأيمن

أما في حضارات أقطار العالم القديم الأخرى فلم يظهر فيها أثر قديم يثبت استعمالها للطبلة في تاريخ قبل تاريخ الأثر العراقي أو معاصر له

ونحن نخالف الدكتورة شهرزاد قاسم حسن التي جعلت في أطروحتها للدكتوراه^(١٤) أصل (الدنبك) فارسيا ؛ لأن كلمة (دنبك) هي كلمة فارسية ومخالفتنا لرأى الدكتورة شهر زاد تستند على ما يلي:

١- الأثر البابلي القديم الذي أثبت وجود واستعمال هذه الآلة في العراق قبل ظهور الفرس على مسرح التاريخ

٢- أن دخول الكلمة الفارسية (دنبك) إلى اللغة الدارجة في العراق فقط قد

جاء في فترة زمنية متأخرة جداً من التاريخ العربي الإسلامي للعراق؛ أى بعد أن أصبح العراق تابعاً للحكم الفارسي في الفترة المظلمة

٣- أن تتبع تاريخ الآلة الموسيقية وإثبات وجودها واستعمالها على ضوء الشواهد الأثرية هو الذى يساعد على إثبات أصل وموطن الآلة الموسيقية وليس دخول كلمة أجنبية إلى لغة أخرى في ظروف الحكم والسيطرة أو الاحتلال

٤- أن استعمال العراقيين فقط لكلمة (دنبك) الفارسية بسبب الاحتلال الفارسي في الفترة المظلمة لا يغير الحقيقة التاريخية الأثرية الثابتة وهي وجود (الدنبك) في العراق في عصر حمورابي ؛ أى قبل الفترة المظلمة التي دخلت فيها الكلمات الفارسية - ومنها الدنبك - إلى اللغة العربية بثلاثة آلاف سنة الأمر الذي ينفي الأصالة الفارسية للدنبك (دربوكة ، طبله)

الكوبة

التسمية :

الكوبة كلمة عربية تطلق على طبل مستطيل دقيق الوسط واسع الطرفين ، أو الطبل الصغير المخصر كما ورد فى (القاموس المحيط) وتغطى الفتحتان المدورتان للكوبة بالجلد ، حيث يقرع عليها بأصابع اليد ، وهى معلقة على القسم الامامى من الجسم (١٥).

الكوبة فى المصادر التراثية :

ورد ذكر آلة الكوبة فى كتاب : (الملاحى وأسمائها) للمفضل بن سلمة (المتوفى عام ٩٠٢ م) أى فى العصر العباسى ، حيث جاء فيه ما يلى

« ومن الملاحى الطبل ، وهو الكبر والكوبة .ومنه حديث عبد الله بن عمر وقال :نهى رسول الله ﷺ عن الخمر والميسر والكوبة والغبيراء وكل مسكر » (١٦).

قال الإمام الغزالى (المتوفى عام ١١١١ م) فى إحياء علوم الدين ما يلى :

« يحرم ضرب الكوبة ، وهو طبل مستطيل دقيق الوسط واسع الطرفين ، وضربها عادة المخثنين ، ولولا ما فيه من التشبيه لكان مثل طبل الحجيج والغزو » (١٧).

ومن حديث ابن عباس عن النبى ﷺ قال : « إن الله حرم على أمتى الخمر والميسر والكوبة وكل مسكر »

الكوبة فى الآثار :

* فى متحف الفنون الجميلة فى ليون / فرنسا يوجد إبريق فضى يعود إلى القرن الثامن / التاسع الميلادى وقد زخرف هذا الأثر العباسى بنقوش متعددة ، منها ضارب على الكوبة وقد حملها بصورة أفقية بواسطة نطاق لفة على كتفه ،

والكوبة هنا مزخرفة بخطوط وورود صغيرة (١٨)

* وفي كتاب في معرفة الحيل الهندسية لابن الرزاز الجزري العائد إلى القرن الرابع عشر الميلادي نشاهد تصويرا يمثل ساعة مائية . في أسفل المشهد توجد فرقة مؤلفة من أربعة عازفين أحدهم يقرع بكفيه على الكوبة وقد حملها أمام صدره بوضع أفقي^(١٩). السطح الخارجي للكوبة مزخرف بخطوط متقاطعة نشأت عنها مربعات (الشكل رقم ٣٤)

تاريخ وأصل الكوبة :

يمكن تتبع تاريخ هذه الآلة إلى عصور ما قبل الإسلام حيث نراها في العراق في العصر الهلنستي الذي يشمل العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق.م) والعصر الفارسي (٢٤٧ ق.م - ٢٢٦ م) . ويذكر كالبن^(٢٠) وجود هذه الآلة في بعض الاختام التي تعود إلى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠ - ٢٣٥٠ ق.م) وإلى العصر الآكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق.م) .

ونحن نرى أن شكل آلة الكوبة قد انطلق من شكل بعض الكؤوس والوانى الفخارية العائدة إلى عصر فجر السلالات الثالث^(٢١) (٢٥٠ - ٢٣٥٠ ق.م) .

أما في إيران فإن أقدم أثر تشاهد فيه آلة الكوبة فهو يعود إلى العصر الساساني^(٢٢) (القرن الخامس الميلادي) ، وشكل الكوبة في هذا الأثر الفارسي الساساني لا يختلف عن الشكل المنقوش على الأثر العراقي من العصر السلوقي (القرن الرابع - القرن الثاني ق.م)

أما في حضارات الأقطار الأخرى فلم يعثر بعد على آثار للكوبة

انتقال الكوبة :

منذ القرن العاشر الميلادي نرى وجود الكوبة في أوروبا بعد أن انتقلت إليها من بلاد الشرق . ففي مخطوطة من القرن العاشر الميلادي توجد تصويرة تمثل مجموعة من العازفين وأحدهم يقرع على الكوبة^(٢٣) . ويلاحظ أن الضارب قد مسك الكوبة من الوسط بيده اليسرى وقرع على الآلة بالكف الأيمن على طرفها الأسفل

وفى رأينا أن أوربا قد اقتبست الكوبة دون أن يشاهد الموسيقيون الأوربيون طريقة مسك الكوبة والقرع عليها فى بلاد الشرق ، الأمر الذى أدى إلى اختلاف طريقة القرع على الكوبة فى الشرق عنه فى الغرب (٢٤).

وهناك تصويرة فى مخطوطة تعود إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى محفوظة فى مكتبة الاسكوريال قرب مدريد ، نشاهد فيها امرأة جالسة وقد وضعت الكوبة على كتفها الأيمن وهى تقرع على طرف واحد منها (٢٥).

الدفوف

التسمية :

إن الأسماء العربية التي تطلق على الآلات الإيقاعية الجلدية الداخلة في فصيلة الدفوف، هي: الدف، البندير، المربع، الغربال، المزهر. وفي المصادر العربية التراثية توجد كلمات أخرى تدل على الدفوف، مثل: الرادك والضفاطة (٢٦).

إن التسمية السومرية هي دُوب بضم الدال (Dup) أو توب بضم التاء (Tup). وفي اللغة الآشورية توبو بتشديد الباء (Tuppu) وفي اللغة العبرية توف (Tof) (٢٧) وهي ترجع في أصلها إلى الكلمة الآشورية. أما كلمة (دُف) في اللغة العربية فهي بضم الدال وتشديد الفاء أشكال الدفوف :

تختلف الدفوف من حيث الشكل والحجم ؛ فهناك دفوف مستديرة صغيرة وأخرى كبيرة.

وهناك الدف المربع والدف المستدير الصغير الذي تتصل بإطاره الخشبي مجموعة من الصنوج المعدنية الصغيرة ويسمى الرقب، وفي اللهجة العراقية (دف زنجارى).

والدفوف المستديرة الكبيرة التي تحمل في إطارها من الداخل مجموعة من الحلقات الحديدية الصغيرة تسمى بالمزهر. والمزهر يستعمل في الأذكار والمناسبات الدينية. وأحيانا يسمى البعض الدف الكبير الخالي من الحلقات المعدنية باسم المزهر. علما بأن بعض الكتب التراثية والأشعار كانت تستعمل كلمة المزهر للدلالة على آلة العود (٢٨).

الدفوف في المصادر التراثية :

ذكر المؤلف المجهول لمخطوطة: (كشف الهموم والكرب في شرح آلة الطرب)

العائدة إلى القرن الرابع عشر الميلادي حول الدف ما يلي:

« فصل في الدف وهو محدث ، والطار قديم قبله كانت العرب تستعمله ، وصفته طار كبير على شبه غريال الدقيق له جلد ثخين من جلد المواشى ، بدائره حلق كثير وهو ثقيل ، وله حس دوى غليظ ، إذا ضرب به يسمع له صوت كالطبل ، وكلما تحرك تسمع للحلق فيه خشخشة ضعيفة خفيفة وكان العرب يحبون سماعه ويفضلونه على جميع آلة الطرب ، وهو أحد من الجميع . وقد أبطل استعمال الطارات واتخذوا عوضها الدفوف بالحلق المدورة والرقوق الناعمة والصنوج المطعمة بالذهب والفضة .

والضرب فيها معروف لها تنقيرات باليد معدودة ؛ إما ثلاثة أو خمسة أو سبعة يتدى بالأول من العدد دو والتنقيرات مركبة على نغمات موافقة لها في الضرب ، عدد الضرب باليد عدد النطق باللسان ، لا يخرج شيء منها عن مرتبته إلا فسد الضرب فيها ، أما التنقيز بالأصابع فعدتها بيعة لمن يدرى ويفهم ، فنقول واحد اثنين أربعة ثمانية ستة عشر اثنين وثلاثين وهذه سادس مرتبة في العدد ، وحد نهايتها إلى آخر الدائرة » (٢٩)

وقبل هذا وردت كلمة الدف دون شرح ومعالجة في مصنفات كل من الفارابي ، وابن زيلة وابن خلدون وآخرون

وهناك بعض المصادر التي أوردت أقوالا خرافية ومتضاربة بخصوص الدف . فقد ذكر المسعودي في (مروج الذهب) أن أول من اخترع الدفوف هو توبال بن لامك (٣٠) . وجاء في أوائل محاضرات السيوطي أن أول من ضرب بالدف كلثوم أخت موسى عليه السلام لما جاوز البحر (٣١) . ونقل فارمر (٣٢) ما ورد في أحاديث الناس من أن الدف قد نقر عليه لأول مرة في زفاف بلقيس على سليمان وجاء في كتاب (الملاحى وأسماؤها) للمفضل بن سلمة (المتوفى عام ٩٠٢م) أن أول من اتخذ الدفوف العرب (٣٣) .

الدفوف في الآثار:

احتوت الآثار العربية الإسلامية على مشاهد عديدة للنقر على الدف المستدير

وكذلك على الرق (دف زنجارى) ، أما الدف المربع فلم تصل إلينا آثار له بعد ورود ذكره فى الشعر والكتب التراثية . ونستعرض فيما يلى الآثار الخاصة بالأشكال المختلفة من الدفوف

الدف المستدير :

يعود تاريخ أقدم الآثار العربية الإسلامية الخاصة بالدف إلى القرن الحادى عشر الميلادى ، ولو أن هذه الآلة الإيقاعية كانت معروفة ومستعملة عند العرب قبل الإسلام بعدة قرون ونذكر من هذه الآثار ما يلى

* قطعة خشبية مزخرفة عشر عليها فى مصر وهى تعود إلى القرن الحادى عشر الميلادى وقد نقش عليها ثنائى الدف والعود (٣٤).

* تصوير على غلاف الجزء الثانى من مخطوطة كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى مؤرخة فى سنة (١٢١٧م) وهى من العراق ومحفوطة فى دار الكتب فى القاهرة . تشاهد فى الأسفل خمس عازفات جالسات؛ اثنتان منهن ينقرن على الدف المستدير وقد عبر الفنان التشكيلى عن إطار هذا الدف بأن جعل لونه أفتح من لون الجلد (٣٥).

* علبة برونزية مطعمة بالفضة والذهب تعود إلى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى من صناعة العراق ، حيث نالت مدينة الموصل شهرة خاصة فى جودة صناعة الاواني المعدنية . فى هذا الأثر نشاهد شخصاً ينقر على الدف المستدير ويقابله نافخ فى الناي (٣٦) (شكل رقم ٣٠).

* تصوير فى مخطوطة كتاب : (فى معرفة الحيل الهندسية) لابن الرزاز الجزرى من القرن الرابع عشر الميلادى . تمثل هذه التصويرة مشهد ساعة مائية وقد نقش فى أسفل المشهد أربعة عازفين على الآلات الموسيقية ، اثنان منهم ينقران على الدف (٣٧) (شكل رقم ٣٤)

تاريخ الدف المستدير :

استنادا إلى الآثار التى جاءت من العراق نستطيع أن نقول ما يلى

١- إن الدف المستدير كان مستعملاً فى العراق منذ الألف الثالث قبل الميلاد (٣٨).

٢- وجود نوعين من الدف الصغير والكبير

٣- وجود طريقتين لنقر الدف ؛ الأولى : حيث يمسك أمام الصدر ، والثانية حيث يمسك الدف إلى الجانب الأيسر أو خارج الكتف ، وقد ظهرت هذه الطريقة في العصر البابلي القديم (٣٩) .

٤- كان استعمال الدف من قبل الرجال وكذلك النساء

أما في مصر فيقول هانس هيكرمان (٤٠) « إن مصر مدينة في معرفتها واستعمالها للدف إلى حضارة الشرق القديم ولا سيما العراق ؛ حيث اقتبست منه بلا شك الدف بنوعيه المستدير والمستطيل إن أول ظهور للدف المستدير في مصر كان في عهد الفرعون تحتمس الثالث (١٥٠٤ - ١٤٥٠ ق . م)

الرق

التسمية :

الرَّقْ كلمة عربية (بتشديد الراء المفتوحة وتشديد القاف) كما ورد في مختار الصحاح (٤١) وهو جلد رقيق ، ومنه قوله تعالى: ﴿ فِي رَقٍّ مُّثْوَرٍ ﴾ (٣) [الطور] واصطلاحاً هو الدف الصغير الذى يحتوى إطاره الخشبى على صنوج معدنية وضعت فى فتحات موجودة فى الإطار
الرق فى المصادر التراثية :

إن أقدم ذكر لكلمة الرق الدالة على الآلة الإيقاعية الجلدية وجدناه فى مخطوطة (بلوغ الاوطار فى بيان ترنم الاوتار) لناصر الكلبى العودى من القرن السادس عشر الميلادى (٤٢) أما المصادر التراثية القديمة فلم يرد فيها ذكر للرق.

الرق فى الآثار :

إن الآثار العربية الإسلامية الخاصة بالرق (دف ونجارى) تعود فى تاريخها إلى عصور متأخرة ، وإن أقدمها يعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى وهو من العراق . ونستعرض فيما يلى الآثار التى ترى استعمال الدف

* إناء معدنى من صناعة مدينة الموصل يعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى، ويمثل النقش المحفور على هذا الاثر شخصا ينقر على الدف وتشاهد بوضوح الصنوج المتصلة بالإطار ، وقد رمز الفنان التشكيلي إليها بخطين متوازيين وصغيرين(٤٣) انظر شكل رقم (٣٨)

* تصويرة فى مخطوطة لمقامات الحريرى من القرن الرابع عشر الميلادى ويمثل المنقوش فيها مجلس شراب وموسيقى تقدمها فرقة نسائية مؤلفة من ثلاث موسيقيات؛ إحداهن تنقر على الرق الذى رسمت صنوجه المدورة بلون أسود(٤٤).

* تصويرية فى مخطوطة : (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) لابن الرزاز
الجزرى من القرن الرابع عشر الميلادى ، يمثل المشهد المنقوش فيها ساعة مائية
مؤلفة من عدة أجزاء يحتوى أحدها على أربعة عازفين أحدهم ينقر على الرق(٤٥).
(شكل رقم ٣٤).

* تصويرية من القرن السادس عشر الميلادى ويمثل مشهدها مجموعة من
الحوريات العازفات على الآلات الموسيقية (٤٦) ، إحداهن تنقر على الرق الذى
احتوى إطاره على خمسة صنوج مدورة ، وقد رسمها الفنان بلون غامق (شكل
رقم ٣١).

تاريخ وأصل الرق :

إن الدراسات المقارنة التى قمنا بها لتتبع تاريخ وأصل الرق على ضوء
الشواهد الأثرية من حضارات الأقطار المختلفة فى العالم القديم تخولنا القول بأن
الرق لم يكن معروفا فى عصور ما قبل الإسلام فى الآثار العربية الإسلامية .

لقد أثبت هانس هيكرمان (٤٧) أن الرق لم يكن معروفا فى مصر ، وأنه قد
دخلها باعتباره آلة (تركية - عربية) فى العصور المتأخرة

إن الآثار الإغريقية (اليونانية) تثبت لنا أن أقدم استعمال للرق عند الإغريق
كان فى القرن الخامس / الرابع قبل الميلاد

الدف المربع

التسمية :

الدف المربع تسمية عربية ذكرها المفضل بن سلمة (المتوفى عام ٩٠٢ م) فى كتاب (الملاحى وأسمائها) وجاء فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهاني (٤٨) بخصوص المغنى طويس أنه كان يضرب على الدف المربع وعن طويس قال فارمر (٤٩) « إنه كان من المخنثين » ، ولعل هذا هو السبب فى تحريم الدف المربع. وفى عصر الخلفاء الراشدين كان الدف المربع آلة محبوبة لملاحظة الإيقاع أو الوزن (٥٠).

الدف المربع فى الآثار :

رغم الإشارات التاريخية المذكورة فإنه لم يعثر بعد على أثر عربى للدف المربع بعكس أوربا التى زودتنا بآثار أوربية لهذه الآلة

أما فى عصور ما قبل الإسلام فإن بعض الآثار السومرية والآشورية تثبت وجود الدف المربع فى العراق (٥١) ويرى الباحث هانس هيكممان (٥٢) أن مصر مدينة إلى العراق فى معرفتها واستعمالها للدف المربع إن أقدم ظهور لاستعمال الدف المربع كان - حسب رأى هيكممان - فى عهد الملكة حاتشبسوت (١٥٠١ - ١٤٨٠ ق م) واستمر إلى حوالى (١٣٠٠ ق م)

انتقال الدف المربع :

يقول العلامة الألمانى شتاودر (٥٣) « إن الدف المربع هو آلة شرقية انتشرت فى أوربا حيث نجدها فى منحوتات مثبتة فى الكنائس الإسبانية والفرنسية العائدة للقرن الثالث عشر الميلادى » وترينا هذه الآثار الأوربية الخاصة بالدف المربع أن استعماله كان إما بالنقر عليه بالأصابع أو باستعمال مضرب طويل للقرع عليه

الصنوج المعدنية أو الكاسات

التسمية :

الصنوج مفردها صنج ، وقال عنها الجوهري في (الصحاح): الصنج الذى تعرفه العرب هو الذى يتخذ من صفر يضرب أحدهما بالآخر وجاء فى القاموس المحيط للفيروزآبادى (٥٤) الصنج شئ يتخذ من صفر يضرب أحدهما على الآخر

هذا ، وتستعمل بعض الكتب العربية الحديثة والتراثية كلمة صنج للدلالة على الآلة الوترية التى تعرف فى اللغة الإنكليزية هارب (Harp) وبالفارسية جنك . ويقول فارمر (٥٥) « إن كلمة صنج فى اللغة العربية هى كلمة جنك فى اللغة الفارسية. أما الفيروزآبادى فى القاموس المحيط فقال عن صنج الدالة على آلة بأوتار يضرب بها إنها معربة

وفى قاموس الموسيقى العربية للدكتور حسين على محفوظ (٥٦) جاء حول كلمة صنج ما يلى

« الصنج فارسى معرب

- عند العرب هو الذى يكون من الدفوف يسمع له صوت كالجلجل

- معرب جنك ، آلة موسيقية معروفة

- طبقان من الصفر يضرب بعضهما ببعض معرب (جهانج)

- صفر يضرب به آخر .

- قطعتان من نحاس يضرب بإحدهما على الأخرى

- آلة بأوتار يضرب بها

- ما يتخذ من صفر مدورا ، يضرب أحدهما بالآخر

- بالفارسية (جنك) وهو ذو الأوتار

- آلة يضرب بها

- شيء يتخذ من صفر يضرب أحدهما على الآخر

- الذى تعرفه العرب هو الذى يتخذ من صفر يضرب أحدهما بالآخر

- ذو الأوتار تختص به العجم «

وحول كلمة الصنوج جاء فى (قاموس الموسيقى العربية) للدكتور حسين على محفوظ (٥٧) ما يلى :

- الصنوج من الآلات ذوات الأوتار المطلقة

- تفرع مع النفخ فى البوق

- هى التى تفرع مع النفخ فى البوق

- ما يجعل فى إطار الدف من النحاس المدور صغارا .

- ما يجعل فى إطار الدف من الهنات المدورة

كما أورد الدكتور حسين على محفوظ تعريفا لصنوج التصويت أى صنوج الهتاف جاء فيه « وهى صفائح مستديرة من النحاس الأصفر قطر كل منها نحو شبر ، ولها فى مركز أحد سطحيها عروة لكى تمسك منها حين العمل بها الذى يتم بإمساك اثنتين منها كل واحدة بيد ، وضرب إحداهما على الأخرى » (٥٨).

هذا ، واستعمل العرب كلمة أخرى للدلالة على هذه الآلة وهى (الكوسات) وقد ورد تعريفها فى (قاموس الموسيقى العربية) بالنص التالى

« الكوسات صنوجات من نحاس شبه الترس الصغير يدق بأحدها على الآخر بإيقاع مخصوص » .

وقال فارمر (٥٩) عن الكوسات ما يلى « وكان الكوس ، الجمع كوسات أكبر نوع من الطبول استخدمه العرب إلى أن أدخل المغول الكرجة . وتظهر فى الليالى مع الآلات الحربية الأخرى فى النوبة أو الفرقة العسكرية » ، وإن كان لفظ كوسات فى طبعة بيروت قد تصحف إلى كاسات فى طبعة كلكتا وبولاق

وحول كلمة الكاسات الواردة فى (الف ليلة وليلة) كتب فارمر (٦٠) ما يلى :
« الكاسات المفرد كاس وكاسة ، أو الكؤوس المفرد كأس ، هى النوع الكروى الكبير من الآلة نسميها (كمبل) ، وهى غير الصنوج المفرد صنوج ، والكاسات على شكل الصفائح . وتظهر الكاسات فى معظم المناظر العسكرية فى الليالى كما لاحظت من قبل » .

واستعمل اللاذقى (المتوفى عام ١٤٩٤م) كلمة الكاسات باعتبارها من آلات الإيقاع . وتعرف هذه الآلة فى اللهجة العراقية باسم (جنجانات ، مفردها جنجانة) .

وفى اللغة الإنكليزية باسم سيمبال
أما فى مصر فتعرف باسم الصاجات ، وفى الجزيرة العربية باسم الصاج .
الصنوج فى المصادر التراثية :

قال الأعشى أحد شعراء العصر الجاهلى
ومستق صينى وون وبربط

يجاوبه صنج إذا ما ترنما

كما وردت آلة الصنج الإيقاعية فى مصنفات الفارابى (٦١) ، وابن سينا (٦٢) . أما آلة الصنج التى هى من ذوات الأوتار فقد ذكرها الخوارزمى (٦٣) فى مفاتيح العلوم بقوله : « الصنج بالفارسية جنك وهو ذو الأوتار . قال الخليل الصنج عند العرب هو الذى يكون فى الدفوف يسمع له صوت كالجلجل ، فأما ذو الأوتار فهو دخيل معرب ، وقيل ذو الأوتار إنما هو الونج » . كما ذكرها ابن زيلة (٦٤) فى كتابه : (الكافى فى الموسيقى) .

الصنوج فى الآثار :

إن الآثار العربية التى ترينا استعمال هذه الآلة الإيقاعية هى نادرة فى الوقت الحاضر ، وفى مخطوطة : (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) لابن الرزاز الجزرى (٦٥) من القرن الرابع عشر الميلادى هناك مشهد يمثل ساعة مائية وفى قسمها الأسفل توجد فرقة موسيقية مؤلفة من خمسة عازفين ، أحدهم يقرع الصنوج المعدنية

(الجنجانات) من أعلى إلى أسفل ، والآلة هنا بشكل نصف دائرى (الشكل رقم ٣٣)

تاريخ وأصل الصنوج المعدنية :

المعروف فى المصادر الأجنبية أن أقدم ظهور لهذه الآلة كان فى العصر البابلى القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق.م) إلا أننى نشرت فى سنة ١٩٧١م دراسة باللغة الألمانية أثبت فيها أن هذه الآلة الإيقاعية كانت مستعملة من قبل السومريين فى العصر السومرى الحديث (٢١ - ١٩٥٠ ق.م) أى قبل البابليين بمائة وخمسين سنة (٦٦) . وبعد هذا استمر استعمال هذه الآلة عند البابليين وكذلك الآشوريين الذين استعملوا نوعين منها : الأول: وهو الذى يحتوى على قبضة صغيرة بشكل العروة مثبتة فى وسط الوجه العلوى من كل صنج ، وهو النوع الذى كان مستعملاً عند السومريين والبابليين ثم الآشوريين ، أما النوع الثانى فإنه يحتوى على قبضة رفيعة طويلة مثبتة فى الوسط يمسك بها الضارب

لقد عثر فى التنقيبات التى جرت فى غرود وخورصباد على صنوج أصلية آشورية (٦٧) تعود إلى القرن التاسع / الثامن قبل الميلاد إضافة إلى رسوم هذه الآلة على القطع الأثرية

أما حول تاريخ هذه الآلة فى مصر فيقول هانس هيكممان (٦٨) : « إن الصنوج هى آلة موسيقية دينية آسيوية الأصل ، وإن دخولها إلى مصر كان بواسطة عبادة انتقلت إليها من آسيا الصغرى ، وإن أقدم أثر مصرى لهذه الآلة يعود إلى عهد الفرعون تحتمس الثالث (١٥٠٤ - ١٤٥٠ ق م) أى أن العراق كان قد استعمل هذه الآلة قبل مصر بما يزيد على خمسمائة سنة » .

هذه المعلومات المعززة بالوثائق الأثرية تدحض وتبطل رأى الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى الذى كتب ما يلى :

« عرف الآشوريون أنواعاً متعددة من الصنوج والصاجات والمصفقات وكلها مقتبسة من المصريين » (٦٩) .

أما الدكتور الحفنى فقد كتب ما يلى

» وقد ظهرت هذه الآلات أيضا فى الشرق فى الممالك القديمة وعرفتها مصر فى الدولة الفرعونية الحديثة قبل الميلاد بعدة قرون . وانتقلت إلى اليونان فالرومان ثم إلى أوروبا فى العصور الوسطى ، وشاع استعمالها فى العصور الحديثة فى موسيقى الجيش والفرق الموسيقية الكبرى « (٧٠)

ونحن نقول إن الحفنى لم يحدد أى مملكة من الممالك القديمة فى الشرق قد ظهرت فيها هذه الآلة ، كما أنه لم يتطرق إلى آثار العراق الخاصة بها

ويقول العلامة الألماني شتاودر (٧١) عن هذه الآلة « إنها مستوردة من بلاد ما بين النهرين وظهرت فى منطقة إيجة فى نهاية الألف الثانى قبل الميلاد ، ثم استمر استعمالها فى اليونان نفسها فى القرون اللاحقة وذلك منذ منتصف القرن السادس قبل الميلاد »

انتقال الصنوج :

انتقلت الصنوج المعدنية إلى أوروبا فى العصور الوسطى حيث نشاهدها فى العديد من القطع الفنية الأوربية منذ القرن العاشر الميلادى . وبعد القرن السادس عشر أصبح من النادر وجود هذه الآلة فى الموسيقى الأوربية . وبعد القرن الثامن عشر عادت مع الطبل الكبير والمثلث فى فرق الموسيقى العسكرية أولا . ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت هذه الآلة السومرية الأصل من الآلات الثابتة للفرق السيمفونية والعسكرية والراقصة . ونستعرض فيما يلى بعض القطع الفنية والآثار الأوربية لهذه الآلة

* فى تصويرة محفوظة فى مدريد (٧٢) تعود إلى القرن العاشر الميلادى نشاهد شخصا يقرع بالصنوج الواحدة بالأخرى

* منحوتة فى إحدى الكنائس الإنكليزية (٧٣) التى تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادى نشاهد شخصا يمسك بالصنوج بوضع شاقولى يشبه تماما الأثر العربى

* وفى لوحة الفنان فرا إنجليكو (٧٤) (سنة ١٤٣٠ م) نشاهد ملاكا يقرع بالصنوج بوضعية شاقولية . ونفس الآلة نشاهدها فى تصويرة أوربية من القرن الرابع عشر الميلادى وهى محفوظة فى المكتبة الوطنية فى باريس (٧٥) .

هوامش القسم السادس

- (١) الدكتور حسين على محفوظ التأثيرات اللغوية والأدبية في المشرق، العراق في موكب الحضارة ، الجزء الثالث ، بغداد ١٩٨٨ م ، ص ٤
- (٢) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية ، ص ٢٦٦ ، شكل ١٦١
- (٣) الدكتور صبحى أنور رشيد المرجع السابق ، ص ٢٦٦ ، شكل ١٦٤
- (٤) المرجع السابق ، ص ١٦٧ ، شكل ١٦٥
- (٥) المرجع السابق ، ص ٢٦٧ ، شكل ١٦٦
- (٦) المرجع السابق ، ص ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، شكل ١٦٧
- (7) Farmer ,Studies in Oriental musical Instruments ,second series, Glasgow 1939, p.52.
- (٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية ، ص ٢٦٨
- (٩) المرجع السابق ، ص ٢٦٨ ، صورة رقم (٨٥ ، ٨٦)
- (١٠) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، بيروت ١٩٧٠ م ، ص ١٤٢ صورة رقم (٦٠).
- (١١) المرجع السابق ، ص ٢٣١ صورة رقم (١١١)
- (12) Friedrich Behn , Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter , s . 70.
- (13) Stauder , Alte Musik instrumente ,s.159 , Fig 228 - 230, Fig .424 - 427.
- (14) Shehrazade Qassim Hassan , Les Instruments de Musique en

Irak et leur role dans la societe traditionnell 1980
p.29,220.

- (١٥) الدكتور حسين على محفوظ: قاموس الموسيقى العربية، ص ١١٤
- (١٦) المفضل بن سلمة: كتاب الملاحى واسمائها ، تحقيق: صادق محمود الجميلى ،
مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع ١٩٨٤م ، ص ٥٩
- (١٧) الغزالي: إحياء علوم الدين ، الجزء الثانى ص ٢٤٠
- (١٨) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص
٢٧٥ ، شكل ١٦٨
- (١٩) المرجع السابق ، ص ٢٧٥ ، شكل ١٦٩
- (20) Galpin , The Music of the Sumerians and their immediate
Successors the Babylonians and Assyrians . p.2 , 8 .
- (٢١) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ،
ص ٢٣٢
- (٢٢) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص
٢٧٦
- (٢٣) المرجع السابق ، ص ٢٧٧ ، شكل ١٧١
- (٢٤) المرجع السابق ، ص ٢٧٧ ، شكل ١٧٢
- (٢٥) المرجع السابق ، ص ٢٧٧
- (٢٦) أحمد تيمور باشا الموسيقى والغناء عند العرب، ص ١١٣ ، ابن سيده
المخصص ، الجزء الثانى ص ٢٤٠

(27) Sendrey , Musik im Alt -Israel, s . 344 .

(٢٨) مختار الصحاح ، ص ٢٧

(٢٩) ظمياء محمد عباس من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب ، مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر ، العدد الرابع ١٩٨٤م ، ص ١٤

(٣٠) المسعودى مروج الذهب ، الجزء الثامن ، ص ٨٨

(٣١) أحمد تيمور باشا الموسيقى والغناء عند العرب ، ص ٨

(٣٢) فارمر دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد ٢٩ ص ٢٤٥

(٣٣) المحامى عباس العزاوى الموسيقى العراقية فى عهد المغول والتركمان ، ص ٨٢ . صادق محمود الجميلى مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر ، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤م ، تحقيق كتاب: الملاهى وأسمائها للمفضل بن سلمة ، ص ٤٦

(٣٤) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٤٨

(٣٥) المرجع السابق ، ص ٢٤٨

(٣٦) المرجع السابق ، ص ٢٤٨ ، شكل ١٥٢

(٣٧) المرجع السابق ، ص ٢٤٨ ، صورة رقم (٧٥).

(٣٨) المرجع السابق ، ص ٢٤٩

(٣٩) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، ص ١٤٠ - ١٤٢

(40) Hans Hickmann ,Ägypten. Musikgeschichte in Bildern , s. 38.

(٤١) مختار الصحاح ، ص ٢٥٣

(٤٢) الحاج هاشم الرجب الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة ، ص ١١٨ . لا توجد ترجمة لناصر الكلبي العودى وقد عده فارمر (مصادر الموسيقى العربية ص ٤٨) وكذلك حميد العلوجي (رائد الموسيقى العربية ص ٤٥) من علماء القرن الثانى عشر الميلادى ، إلا أن الحاج هاشم

الرجب قد اعتبره من علماء القرن السادس عشر الميلادى (القرن العاشر الهجرى).

(٤٣) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٥٨ ، شكل ١٥٧

(٤٤) المرجع السابق ، ص ٢٥٨ صورة رقم (٧٨)

(٤٥) المرجع السابق ، ص ٢٥٨ صورة رقم (٨٨)

(٤٦) المرجع السابق ، ص ٢٥٨ ، ٢٥٩ صورة رقم (٨٠)

(47) Hans Hickmann , Ägypten . Musikgeschichte in Bildern , s . 38 .

(٤٨) الأغاني ، الجزء الرابع ص ١٧٠

(٤٩) فارمر: دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد التاسع ، العدد السابع ص ٢٤٥

(٥٠) فارمر المصدر السابق ، نفس العدد والصفحة

(٥١) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، ص ١٩٣ ، ١٩٤

(52) Hans Hickmann, Ägypten. Musikgeschichte in Bildern , s. 38.

(53) Stauder , Alte, Musik instrumente, s . 159 . Fig . 228- 230 , Fig . 424 - 427

(٥٤) الفيروزآبادى القاموس المحيط ، الجزء الأول ص ٢٠٤

(55) Farmer , Islam . Musikgeschichte in Bildern ,s. 52 .

(٥٦) الدكتور حسين على محفوظ: قاموس الموسيقى العربية ، ص ٩٥

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٩٥

(٥٨) المصدر السابق ، ص ٩٦ .

(٥٩) فارمر :الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة، ترجمة: الدكتورحسين نصار ، ص ٥٥

- (٦٠) المصدر السابق ، ص ٥٧
- (٦١) الفارابي الموسيقى الكبير ، ص ٧٧
- (٦٢) ابن سينا الشفاء ، تحقيق زكريا يوسف ، ص ١٤٣
- (٦٣) الخوارزمي مفاتيح العلوم ، ص ١٣٧
- (٦٤) ابن زبلة الكافي فى الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، ص ٧٣
- (٦٥) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٨٠ ، شكل ١٧٣
- (66) Subhi Anwar Rashid Mesopotamien Musikgeschichte in Bildern , Fig . 124 -127
- (٦٧) الدكتور صبحى أنور رشيد تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ، ص ١٠٨ - ١١٠
- (68) Hans Hickmann, Vorderasien und Agypten im musikalischen Austausch in Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft , Bd. 111 , 1962, s . 27
- (٦٩) الدكتور فتحى عبد الهادى الصنفاوى: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة ، ص ١٥٥
- (٧٠) الدكتور محمود أحمد الحفنى علم الآلات الموسيقية ، ص ٣٧
- (71) Stauder , Alte Musik instrumente , s. 42 .
- (٧٢) الدكتور صبحى أنور رشيد الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، ص ٢٨٣ ، شكل ١٧٤
- (٧٣) المرجع السابق ، ص ٢٨٣
- (٧٤) المرجع السابق ، ص ٢٨٣
- (٧٥) المرجع السابق ، ص ٢٨٣ ، شكل ١٧٥

القسم السابع
التأثير والتأثر

التأثير والتأثر

إن الفتوحات الإسلامية العربية ونشوء مختلف العلاقات والاتصالات بين العراق وبقية الأقطار المجاورة ، القرية والبعيدة ، خلال العصور الإسلامية أدت ولا شك إلى إيجاد تأثير لا ينكر وتأثر لا يغفل فى مجال الموسيقى النظرية والعملية بين هذه الأقطار وشعوبها المختلفة فى الدم واللغة والحضارة . ولم تسلم أمة أو حضارة أو شعب من هذا التأثير والتأثر

إن موضوع التأثير والتأثر قد عولج قديما وحديثا إلا أن المعالجات الحديثة لم تكن علمية وطفى عليها التعصب العنصرى ، وخلت من المتابعة لأحدث نتائج البحوث فى الموسيقى . كما أنها لم تعتمد على المخطوطات والشواهد الأثرية التى لا تقبل التعصب ولا الميل والهوى .

لقد جاءتنا من العصر العباسى إشارة إلى الاتجاه ضد العرب الذى ينفى عنهم معرفتهم بالعود هذا الأمر قد جعل العلامة اللغوى والنحوى أبو طالب المفضل ابن سلمة يقوم بالرد على هذه المزاعم ضد العرب ، وذلك فى مقدمة كتابه : (كتاب الملاحى وأسماؤها) حيث كتب فى مقدمته ما يلى

« وذكر لى عن بعض من يدعى العلم أنه زعم أن العرب لا تعرف العود ولا فى كلامها شىء من أوتاره وآلته ، فعزمت على تبين أمر العود وغيره من الملاحى ، ومن أول من عمل شيئا منها ، وما قالت العرب فى أسماؤها وأسماء آلتها ؟ ليقف من احتاج إلى معرفة شىء من ذلك إليه » (١) .

تعتمد بحوثى وكتاباتى على مصدرين رئيسين هما

١- المخطوطات الموسيقية العربية من العصر العباسى وما بعده .

٢- الآثار الموسيقية الإسلامية العربية

والواقع أن منهجى فى البحث والكتابة والتأليف يختلف كل الاختلاف عن الكتب العربية الحديثة فى تاريخ الموسيقى ؛ تلك الكتب التى ساعدت على نشر معلومات خاطئة ، وضد التراث الموسيقى العربى ، كما يتضح من الأسطر التالية

حول موضوع اقتباس العرب للمصطلحات الموسيقية والإيقاعات والألحان الغنائية الأعجمية ، الأمر الذى جعل الكتب العربية الحديثة تصور الموسيقى العربية وكأنها موسيقى فارسية أو يونانية . فهذا هو الدكتور محمود أحمد الحفنى نراه يكتب ما يلى

« وأخذ تأثر الموسيقى العربية يزداد اطرادا من عصر إلى عصر بموسيقى المدنات المجاورة ، لاسيما الموسيقى الفارسية من الناحية العملية والموسيقى اليونانية من الناحية النظرية . ولقد وضح من أخبار المغنين والمغنيات اطراد ظهور أثر الموسيقى الفارسية فى موسيقى العرب ، وبخاصة من الناحية العملية كما قدمنا ؛ حتى دخل فى اللغة العربية كثير من الألفاظ الفارسية مما كان دليلا على عظم هذا الأثر . كذلك تأثرت الموسيقى العربية بنظريات الموسيقى اليونانية ، كما ظهر فى مصنفات العرب وكتبهم » (٢).

وكتب زكريا يوسف ما يلى

« وقد استفاد العرب من نظريات اليونان الموسيقية فى عصر تقدمهم ، وترجموا كتب فيثاغورث وإقليدس وغيرهم ، ووضعوا على أساس تلك الدراسة نظرية الموسيقى العربية » (٣).

أما سليم الحلوق فقد ذكر فى كتابه (تاريخ الموسيقى الشرقية) ص ١٠٢ ما يلى:

« واقتبس العرب قواعد موسيقاهم ونظرياتها من ينبوع الموسيقى اليونانية والفارسية ».

وفى ص ١١٨ يقول : « ومن السُّلم الفارسى أخذ العرب وعملوا بنظرياته ، واستعملوا بعض أصواته وألحانه وللفرس ميل عظيم للموسيقى وللغنون الأخرى ، وما يدل على تفوقهم فى الموسيقى تفوقاً لم يصل إليه شعب من شعوب الأمم الشرقية المتمدنة هو ما استنبطوا من أساليب وما ركزوا من قواعد وما أتقنوا من صناعة فى فن الموسيقى اتقاناً ليس له مثيل ، حتى كانوا أسبق الأمم فى وضع القواعد والاصطلاحات الموسيقية ، التى مازلنا نحن - العرب - وكذلك الأتراك نستعملها إلى الآن ، ونسمى أكثر النغمات بأسمائها الفارسية الأصلية »

وفى ص ١٨٥ يقول أيضًا : « وأما العرب فقد أخذوا الموسيقى عن الفرس وعن المؤلفات اليونانية فى أواخر القرن الثانى للهجرة » . هذه الفقرة الأخيرة قد نقلها سليم الحللو عن غطاس عبد الملك خشبة فى مقدمة تحقيقه لكتاب الفارابى (الموسيقى الكبير)

أما ردودى وتعليقاتى على أقوال هؤلاء الكتاب العرب فهى كما يلى :
التأثير الفارسى :

استنادًا إلى ما ذكره الكتاب العرب المذكورين يتجلى التأثير الفارسى فى موسيقى العرب فى المجالات التالية
١- الألفاظ الفارسية :

تؤكد الكتب العربية الحديثة على دخول الكلمات الفارسية إلى اللغة العربية فى مجال الموسيقى والغناء . فبالإضافة إلى ما كتبه كل من الحفنى وذكريا يوسف وسليم الحللو نذكر صيانات محمود حمدى التى كتبت ما يلى

« ويتبين لنا تأثير العرب بالموسيقى الفارسية من وفرة الألفاظ الموسيقية التى دخلت على اللغة العربية ، كأسماء المقامات والدساتين ، وبعض الآلات ، وأسماء بعض الدرجات الموسيقية وأنواع الإيقاعات » (٤) .

وتعقيبى وردى حول موضوع دخول الألفاظ الفارسية إلى اللغة العربية كما يلى

١- مثلما دخلت ألفاظ فارسية موسيقية إلى اللغة العربية فإن العكس هو صحيح ؛ أى أن العديد من الكلمات الموسيقية العربية قد دخلت إلى اللغة الفارسية مثل كلمة العود واثنين من أسماء أوتاره ، وهما : (المثلث) و (المثنى) ، وأسماء بعض الإيقاعات العربية ، مثل الثقيل والدور والثانى الثقيل والسماعى وأسماء بعض الآلات ، مثل : النقارة والعود (انظر حول هذا الموضوع الدراسة القيمة للدكتور حسين على محفوظ بعنوان : التأثيرات اللغوية والأدبية فى المشرق . المنشورة فى الجزء الثالث من كتاب العراق فى موكب الحضارة ، بغداد ١٩٨٨ م) .

٢- يجعل بعض الباحثين العرب أصل بعض الآلات الموسيقية فارسية ، مستندين

فى ذلك على الكلمات الفارسية الدخيلة إلى اللغة العربية، وأذكر على سبيل المثال
الدكتورة شهرزاد قاسم حسن (٥) فى اعتبارها (الدبك) آلة فارسية الأصل ،
لأن كلمة (دبك) هى كلمة فارسية. وهذا الرأى للدكتورة شهر زاد خاطئ من
الاساس ؛ لأن أصل الآلة الموسيقية لا تحدده الكلمة الدخيلة ، بل تاريخ أول
ظهور لاستعمال الآلة استنادا إلى الآثار الموسيقية التى تثبت تاريخ وموطن الآلة
الموسيقية

هذا ، ولما كانت الآثار قد أثبتت وجود واستعمال (الدبك) فى العراق فى
عصر حمورابى (العصر البابلى القديم) (٦) قبل ظهور الفرس على مسرح التاريخ،
لذا لا يمكن أن يكون أصل الدبك فارسيا لمجرد أن الكلمة الدخيلة فارسية

إن الدكتورة شهر زاد وغيرها من الكتاب العرب الذين يعتمدون على الكلمات
الفارسية الدخيلة فى اللغة العربية لإثبات وجود التأثير الفارسى هم - كما أرى -
يجهلون الحقائق التاريخية الخاصة بكيفية وزمن دخول الكلمات الفارسية إلى اللغة
العربية، ودليلى فى هذا هو أن العصر العباسى (٧٥٠ - ١٢٥٨ م) قد انتهى على
يد المغول بقيادة هولاكو، وتعاقت فترات الحكم الأجنبى للعراق وهى العهد
الإيلخانى ، والعهد البويهى (٩٤٦ - ١٠٧٥ م) ، والعهد السلجوقى (١٠٧٥ -
١١٨٠ م) ، والعهد الجلائرى (١٣٣٨ - ١٤١٠ م) ، وعهد تيمور لنك (١٣٩٣ م)
الذى احتل بغداد ثلاث مرات (١٤٠١ م) ، وعهد دولتا الخروف الأسود والخروف
الأبيض (١٤١٠ - ١٥٠٨ م) ، والعهد الصفوى (١٥٠٨ - ١٥٣٤ م). وفى سنة
(١٥٣٤ م) فتح سليمان القانونى بغداد وفى سنة (١٦٢٣ م) فتحها الشاه عباس
الصفوى. واسترجع العثمانيون مدينة بغداد فى سنة (١٦٣٩ م) وأسسوا العهد
العثمانى الثانى فى العراق.

إنه لمن البديهى جداً أن تدخل خلال فترات الحكم الأجنبى (الفارسى
والعثمانى) كلمات أعجمية فارسية وتركية إلى اللغة العربية فى المجالات المختلفة،
ومنها الموسيقى والغناء ، ولكن ليس معنى هذا أن العرب ليست لديهم مصطلحات
عربية صميمة وأصيلة فى الموسيقى والغناء إن ظاهرة دخول الكلمات الأعجمية
إلى اللغة العربية قد اقتصر على الفترة المظلمة ، وهى فترة متأخرة جداً من التاريخ
العربى

وعلى العكس فى العصر العباسى لم تدخل إلى اللغة العربية كلمات فارسية موسيقية ، بل إن مصنفات علماء الموسيقى أمثال الفارابى والخوارزمى وابن سينا وابن زيلة وصفى الدين الأرموى لا نجد فيها مصطلحات فارسية لدرجات السلم الموسيقى ولا أسماء الإيقاعات والآلات الموسيقية، بل إنها قد استعملت المصطلحات العربية الأصلية (٧)

إن المصطلحات الأعجمية (الفارسية والتركية) الدخيلة إلى اللغة العربية بسبب فترات الحكم الأجنبى للعراق فى الفترة المظلمة لم تخرج الموسيقى العربية عن أصلاتها وصيغتها ، أى أن دخول الكلمات الأعجمية واستعمالها من قبل العرب لم يجعل الموسيقى العربية تتجاوز عروبته ، ولا ينفى الأصالة العربية عن الفن الموسيقى والآلة الموسيقية ، أى الموضوع الذى دخلت إليه الألفاظ الأعجمية وخير مثال على ذلك نذكر دخول الكلمات التركية - التى لم يزل استعمالها جارياً إلى الآن - مثل جانم، أمان ، دوس ، أفندم، من قبل المغنين المصريين عند غنائهم الموشحات ؛ وذلك إرضاء لحكام ذلك العصر الذين يجهلون اللغة العربية .

أما سبب إدخال ألفاظ الترجم : (لالا ، للى ، يالالا يالا للى ، آه يا عبنى) وهى ألفاظ عربية - على الموشحات القديمة والحديثة أيضاً أثناء غنائها ، فقد كان لإكمال تطابق الإيقاع اللحنى الذى يراد التلحين عليه . ونفس الحال ينطبق على غناء المقامات العراقية ، أى أن استعمال الكلمات الأعجمية فى المقامات العراقية لا يراد منها المعنى الأصلى للكلمة الأعجمية ، بل لإكمال تطابق الإيقاع اللحنى ليس إلا ، وهذا ما يأخذ بيد قارئ المقام العراقى فى التسلسل النغمى

٢- الألحان والموالى :

إن العصر العباسى قد شهد اختلاط أنغام المدينة العربية والبادية مع أنغام الفرس والروم والهند ، إلا أن هذه الظاهرة لم تخرج الموسيقى العربية عن أصلاتها؛ لأن الغناء العربى وألحانه له قوانينه الخاصة به، أما غناء الشعوب غير العربية كالفرس والروم فله قوانين أخرى

إن نظرية الغناء العربى قد أسست على علم العروض ، وعروض الشعر

العربى عربية أصيلة لم تنقل من الفرس أو الروم .

كتب إخوان الصفا وخلان الوفا ما يلى

« إن الغناء مركب من الألحان ، واللحن مركب من النغمات ، والنغمات مركبة من النقرات والإيقاعات ، وأصلها كلها حركات وسكون ، كما أن الأشعار مركبة من المصارع ، والمصارع مركبة من المفاعيل ، والمفاعيل مركبة من الأسابير والأوتاد والفواصل ، وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن » (٨)

أما ابن خلدون (المتوفى ٦١٤ م) فقد كتب فى مقدمته فصلا فى صناعة الغناء ، جاء فيه ما يلى :

« هذه الصناعة هى تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة ، يوقع على كل صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة ، ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة ؛ فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية فى تلك الأصوات » (٩) .

لقد أشار إخوان الصفا (العصر العباسى فى القرن العاشر الميلادى) إلى اختلاف الموسيقى والغناء باختلاف الشعوب ، حيث كتبوا ما يلى

« إن لكل أمة من الناس لحنانا ونغمات يلتذونها ويفرحون بها ، لا يستلذها غيرهم ولا يفرح بها سواهم ، مثل غناء الديلم والأتراك والأعراب والأرمن والزنج والفرس والروم وغيرهم من الأمم المختلفة اللسن والطباع والأخلاق والعادات

إن لغناء العربية وألحانها ثمانية قوانين هى كالأجناس لها ، ومنها يتفرع سائرها وإليها ينسب باقيها ، وهى أصل وقوانين غناء العربية وألحانها ، فما غير العربية كالفارسية والرومية واليونانية فلألحانها وغنائها قوانين آخر غير هذا » (١٠)

إن المغنين الموالى والقينات الأجنبية لم ينقلوا إلى العرب قوانين الغناء من الفرس وغيرهم من الأعاجم إن كل ما نقله هؤلاء هو بعض الألحان الفارسية والرومية ، وهذا شئ مألوف حتى فى الوقت الحاضر ، وإننى شخصا قد سمعت فى إيران أغانى فيروز العربية ولكن بكلمات فارسية

إن غالبية المغنين الذين قيل عنهم: إنهم من أصل فارسي - الأمر الذي دعاهم إلى التأكيد على الأثر الفارسي في الموسيقى العربية - أقول إن هؤلاء الموالى قد ولدوا في بلاد العرب ، وعاشوا وتثقفوا فيها ، وأصبحت لغتهم وروحيتهم عربية .

وبهذه المناسبة أود أن أسوق المقارنة التالية : المعروف والثابت أن الجيل الثالث للعرب المهاجرين إلى أمريكا أصبح لا يتكلم اللغة العربية بل الأمريكية ، وأصبحت ثقافتهم وروحيتهم وغنائهم وعاداتهم وتقاليدهم أمريكية ، رغم أن أصلهم هو عربي . ومثل هذا ينطبق على الزنوج الأفارقة الذين استوطنوا في مدينة البصرة أو مدن دول الخليج العربي حيث الجيل الثالث لهؤلاء وما بعد قد أصبحوا في لغتهم وثقافتهم وروحيتهم وغنائهم عربا عراقيين أو كويتيين أو سعوديين . إلخ وهذه الظاهرة تنطبق ولا شك على أولاد الموالى من الأصل الفارسي أو الرومي نخلص عما تقدم أنه ينبغي عدم المبالغة في التأثير الفارسي في الموسيقى والغناء العربي وتصوير الموسيقى العربية وكأنها فارسية

٣- الإيقاعات :

كتب سليم الخلو في الصفحة ١٨٤ من كتابه (تاريخ الموسيقى الشرقية) ما يلي :

« واقتبسوا - يعنى العرب - نظريات الإيقاعات الميزانية وغيرها من الفنون والنظريات من الفرس واليونان » .

أما تعليقي وردى على ما كتبه سليم الخلو فهو :

يستند علم الإيقاع في الموسيقى العربية على علم العروض والمستنبت من بحور الشعر العربي ، حيث يتبع كل بحر منها نظاما خاصا في عدد حروفه الساكنة والمتحركة . بعد رجوعى إلى المخطوطات الموسيقية العربية من العصر العباسي وما بعد ثبت أن الإيقاعات العربية قد حافظت على مسمياتها العربية الأصلية ؛ إذ نرى أن علماء الموسيقى غير العرب والعرب قد استعملوا المصطلحات العربية الأصلية ونذكر على سبيل المثال الفارابي - وهو غير عربي - قد استعمل في كتابه (الموسيقى الكبير) المصطلحات التالية

- ١ - الهزج
- ٢ - خفيف الرمل
- ٣ - الرمل
- ٤ - الثقيل الثاني
- ٥ - خفيف الثقيل الثاني
- ٦ - الثقيل الأول
- ٧ - خفيف الثقيل الأول

ومصطلحات الفارابي (٨٧٠ - ٩٥٠ م) (١١) المذكورة نجدها مستعملة عند كل من الخوارزمي (١٢) (المتوفى عام ٩٩٧ م) ، وابن سينا (١٣) (المتوفى عام ١٠٣٧ م) ، وابن زيلة (١٤) (المتوفى عام ١٠٤٨ م) ، وإخوان الصفا (١٥) (القرن العاشر الميلادي) ، وصفي الدين الأرموي (١٦) (١٢١٦ - ١٢٩٤ م) ، والحسن ابن أحمد الكاتب (١٧) (كان حيا في سنة ١٢٢٧ م)

إن أول ظهور لمصطلحات الإيقاعات الأعجمية كان في الفترة المظلمة ، وعلى وجه التحديد عند شمس الدين الأصفهاني (المتوفى عام ١٣٤٨ م) حيث ورد مصطلح إيقاع الفاختي (١٨) والتركي

إن تبادل سيطرة الحكم في العراق بين الفرس والأتراك قد أدى إلى دخول المصطلحات الفارسية والتركية وهذا أمر طبيعي لا مفر منه يحدث في كل مكان وزمان

٤- السلم الموسيقي :

اتهم سليم الحلو (١٩) العرب بأنهم أخذوا السلم من الفرس وعملوا بنظرياتهم واستعملوا بعض أصواته والحانه. وهذا باطل وغير صحيح إطلاقاً؛ لأن مخطوطات كل من الكندي (المتوفى ٨٧٤ م) ، والفارابي (المتوفى ٩٥٠ م) ، والخوارزمي (المتوفى ٩٩٧ م) ، وابن سينا (المتوفى ١٠٣٧ م) ، وإخوان الصفا (القرن العاشر الميلادي) ، وابن زيلة (المتوفى ١٠٤٨ م) ، والأرموي (المتوفى ١٢٩٤ م) ،

وعبد القادر المراغى (المتوفى ١٤٣٤ م) ، واللاذقى (المتوفى ١٤٩٤ م) وهم علماء موسيقى عرب وغير عرب من العصر العباسى والفترة المظلمة لم يستعملوا إطلاقاً أى مصطلح فارسى لأصوات السلم الموسيقى ؛ وأعنى بها ؛ (راست ، دوگاه ، سیکاه ، جهارگاه إلخ) التى يستعملها عرب اليوم

إن أول وأقدم ظهور لهذه المصطلحات الفارسية كان فى العصر المغولى (١٢٥٨ - ١٣٣٧م) حيث أوردها قطب الدين الشيرازى المولود فى شیراز سنة (١٢٣٦م) والمتوفى فى تبريز سنة (١٣١١م) فى كتابه (درة التاج فى غرة الديباج) فى اللغة الفارسية - وبعد هذا الكتاب الفارسى نجد الكتب العربية منذ القرن الرابع عشر الميلادى تنقل وتنشر المصطلحات الفارسية لأصوات السلم الموسيقى العربى ، واستمر الحال فى الكتب العربية الحديثة للقرن العشرين (٢٠).

التأثير اليونانى :

ساهم مؤلفو الكتب العربية الحديثة فى نشر معلومات غير صحيحة، وصوروا الموسيقى العربية وكأنها فارسية أو يونانية ، زاعمين أن العرب قد أخذوا الموسيقى عن المؤلفات اليونانية ، وأن فيثاغورث كان أول من أوجد قواعد الموسيقى ، وأنه لولا اليونان لما عرف العالم القديم أنواع التأليف التى بنيت عليها الموسيقى ولا نسب الأصوات وتركيب الدواوين (الأوكتافات) والنظريات الموسيقية .

أما ردى على هذه المزاعم الخاطئة التى تنفيها الشواهد الأثرية ، فيتلخص فيما يلى

١- أن ترجمة العرب لبعض الكتب الموسيقية اليونانية كان مقتصرًا على فترة معينة من العصر العباسى؛ إذ يستفاد من كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهاني (٢١) (المتوفى عام ٩٦٧م) أنه لغاية زمن إسحاق الموصلى لم تكن هناك كتب موسيقية مترجمة عن اليونانية إلى العربية

٢- أن الاستفادة من المعلومات الموسيقية اليونانية قد اقتصر على بعض علماء الموسيقى أمثال الفارابى وابن سينا والأرموى

٣- أن التأثير الموسيقى اليونانى لم يدخل إلى المجال العملى للموسيقى العربية

٤- أن نظرية الموسيقى اليونانية تعتمد على آلة الليرا ، ونظرية الموسيقى العربية تقوم على العود ، وشتان ما بين الآتين ، الأمر الذى يحول دون اقتباس العرب نظرية الموسيقى من اليونان

٥ - كان علماء الموسيقى فى العالم مجمعين حتى وقت قريب على أن ما توصل إليه الإغريق (اليونانيون) بخصوص الموسيقى النظرية وقواعدها هو أقدم ما توصل إليه الإنسان ؛ لذا فإنهم يرون أن المعلومات المتعلقة بهذا الموضوع يجب أن تستقى من المصادر اليونانية

لقد ثبت خطأ هذا الرأى لعلماء الموسيقى الأجانب بعد صدور ترجمة النصوص الموسيقية المكتوبة بالكتابة المسمارية التى أظهرتها للنور التنقيبات التى جرت فى أطلال بعض المدن القديمة فى العراق ، وهى : (أور ، نمر ، آشور) هذه النصوص المسمارية التى ترجمت إلى اللغات الأوربية الحديثة قد قدمت الدليل القاطع على أن البابليين قد سبقوا الإغريق بما يزيد على الألف سنة فى استعمال السلم الموسيقى السباعى الذى كان مؤلفاً من خمسة أصوات كاملة واثنين من نصف الصوت ، تماماً مثل السلم الموسيقى الأوربى الحديث . وعلماء الموسيقى الأجانب أنفسهم قد أثبتوا التشابه بين السلالم البابلية واليونانية التى تشكل أساس السلم الموسيقى الأوربى الحديث (٢٢).

التأثير العربى

إن موجة تأثير الموسيقى العربية قد وصلت إلى أوروبا وإفريقيا وآسيا (إيران ، أفغانستان ، الهند ، تركستان ، الصين ، اليابان ، وأندونيسيا) إن أغلب الآلات الموسيقية اليابانية المستعملة فى الوقت الحاضر مثل (بيوا ، كوتو ، شامزين ، شاكو هاشى) قد جاءت إلى اليابان عبر الصين ، وهى ترجع فى أصلها إلى الآلات الموسيقية العربية ، فالقانون مشابه لآلة (كوتو) ، والبزق أو الطنبور هو آلة (شامزين) ، والعود هو (بيوا) ، والنأى هو (شاكو هاشى) .

وإذا ما جئنا إلى أوروبا فإننا نرى أن التأثير العربى فى الموسيقى قد انتقل إليها عن طريق الحروب الصليبية حيث اقتبست أوروبا من العرب آلات الموسيقى العسكرية ، كما أن الطريق الآخر لانتقال التأثير العربى إلى أوروبا كان بواسطة الفتح العربى الإسلامى لإسبانيا وصقلية والواقع أن دخول وانتشار الآلات الموسيقية العربية لم يقتصر على الأندلس فقط ، بل تجاوز ذلك إلى أقطار أوربية أخرى وهذا لم يكن ليحدث لو كانت الموسيقى العربية آنذاك غريبة جدا عن فوق المستمع الأوربى ، بل كان هناك تقبل للموسيقى العربية .

المعروف أن المدن التى حكمها العرب قد ازدهرت حضاريا وأثرت على التطور الفكرى فى غرب أوروبا . ففي منتصف القرن التاسع الميلادى كانت اللغة العربية هى اللغة الشائعة فى ميادين العلم والفن والفلسفة والأدب . لقد شكّا أحد أساقفة قرطبة من هذه الحالة قائلاً :

« إن كثيرين من أتباع دينى يقرءون أشعار وحكايات العرب ، ويدرسون علما اللاهوت والفلسفة العربية ، لا لتفنيدها بل لتعلم التعبير الدقيق والأنيق بالعربية ، فأين يجد المرء اليوم هاويا يقرأ الشروح اللاتينية عن الكتاب المقدس ؟ من يدرس الإنجيل والأنبياء والقديسين بينهم ؟ يا للحسرة ! إن المسيحيين الموهوبين الشباب يتعلمون لغة وأدب العرب فقط ، ويقرءون بلغة كتب العرب ، ويؤسسون مكتبات

غالية ، ويقولون فى كل مكان :إن هذا الأدب يثير الإعجاب ، أما الكتب المسيحية فلا تستحق اهتمامهم . يا للآلم ! لقد نسى المسيحيون لغتهم وليس هناك بين الآلاف من يكتب رسالة جيدة باللاتينية إلى صديق ما ، فى حين أن هناك كثيرين يتكلمون العربية بطلاقة وينظمون الشعر فى هذه اللغة بفن يفوق فن العرب أنفسهم فى هذا المضمار » (٢٣).

هناك دلائل كثيرة تشير إلى انتشار التقاليد الموسيقية العربية ، حيث ازدهر فى القصور والمدن الرقص والموسيقى والغناء ، وظهر موسيقيون ومغنون درسوا على يد زرياب الذى نقل من بغداد الفن والعلم الموسيقى النظرى والعملى ، وقاد الحركة الموسيقية إلى القمة

إن اقتباس أوربا للآلات الموسيقية العربية تثبتت الأسماء العربية التى دخلت إلى اللغات الأوربية ، كما تثبتت أيضاً الآثار الموسيقية والقطع الفنية الأوربية حيث نرى العديد من الآلات الموسيقية العربية منحوتة فى جدران وأعمدة الكثير من الكنائس الأوربية فى فرنسا وإسبانيا وإيطاليا وصقلية ، أو نجدها مرسومة فى اللوحات الفنية للفنانين الأوربيين من القرون الماضية (٢٤).

لقد أثرت مدرسة زرياب ودور الطرب العربية ومجالسها الغنائية تأثيرا كبيرا على الحياة الموسيقية فى إسبانيا وبالتالي فى أوربا ، حيث ظهرت فيها نماذج شبيهة بما كان عند العرب الأندلسيين ؛ فتكونت الفرق الموسيقية الجواله على غرار العازفين العرب وهم يقدمون الرقص والغناء فظهرت فى القرن الحادى عشر الميلادى فى جنوب فرنسا وألمانيا جماعات (التروبادور) و (اليني سنكر) واستمرت لغاية القرن الرابع عشر ، وكلها تتغنى بأوزان جديدة شبيهة بالموشحات الأندلسية والزجل الذى جاء منذ القرن التاسع الميلادى

وقد أثبتت الدراسات الموسيقية للمستشرق الإسبانى (لاريا بالاتين) أن (كانتيكات) سانتا ماريا - وهى إحدى أكبر المجموعات فى مجال شعر العصور الوسطى للأوربيين المدونة موسيقيا قبل ثمانمائة سنة - لها نفس الوزن الشعرى المستعمل فى الزجل ، ولها خواص البناء النغمى للموسيقى العربية بوجه عام و(النوبة) بوجه خاص ، والتى هى صيغة صوتية يؤدى فيها الموشح والزجل

بمرافقة مجموعة من المؤدين الذين يعزفون على آلات الرباب والعود والطبلة والرق

وقد احتوت المخطوطات التى دونت فيها أغانى هذه (الكانتيكات) على رسوم آلات موسيقية عربية متنوعة . وقد وصلت أكثر من مائتين وخمسين مدونة موسيقية لألحان جماعات التروبادور فى عدة مخطوطات ، وقد أصبحت مدار بحث ونقاش بين علماء الموسيقى ومؤرخى الأدب ، الأمر الذى أدى إلى وجود التأثير الأدبى العربى فيها

وبهذه المناسبة أود أن أذكر أطروحة الباحثة الألمانية (إيفاروت بركون) الصادرة باللغة الألمانية سنة (١٩٧٦م) بعنوان (نظريات التأثير العربى فى الموسيقى الأوربية للعصور الوسطى)

ونختتم دراستنا هذه بأهم وأكبر تأثير وفضل للعرب على أوروبا فى الموسيقى ، ألا وهو قيام العرب بإدخال القوس الموسيقى منذ القرن الحادى عشر الميلادى إلى أوروبا ، وهذا ما أثبتته علماء الموسيقى الأوربيون (٢٥) أنفسهم ، علما بأنه لا يمكن أن يتصور المرء الموسيقى الأوربية وفرقها السيمفونية بدون الآلات الوترية التى يعزف عليها بالقوس الذى اقتبسوه من العرب مع آلاتهم القوسية (٢٦).

هوامش القسم السابع

(١) المفضل بن سلمة كتاب الملاحى وأسمائها ، تحقيق: صادق محمود الجميلى ،
مجلة المورد ، المجلد الثالث عشر ، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤ م ، ص ٣٥ وما
بعدها

(٢) ابن سينا الشفاء ، تحقيق زكريا يوسف ، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد
الأهوانى ومحمود أحمد الحفنى ، ص ٢ ، ٣

(٣) زكريا يوسف الموسيقى العربية ، بغداد ١٩٥٢ م ، ص ١٢

(٤) صيانات محمود حمدى آلة العود وصناعته ودوره فى الحضارات الشرقية
والغربية ، ص ٢ ، ٢١

(5) Sheherazade Qassim Hassan, Les Instruments de Musique en
Irak et Leur role dans La Societe traditionell , 1980 , p . 29 ,
220 .

(٦) الدكتور صبحى أنور رشيد الموسيقى فى العراق القديم ، بغداد ١٩٨٨ م ،
فصل الطبلّة

(٧) الفارابى الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة

(٨) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، المجلد الأول ، القسم الرياضى ،
ص ١٨٣ - ٢٤١

(٩) مقدمة ابن خلدون ، فصل الغناء

(١٠) رسائل إخوان الصفا ، المجلد الأول ، القسم الرياضى ، ص ١٨٣ -
٢٤١

(١١) الفارابى الموسيقى الكبير ، ص ١٠٢٤ ، ١٠٢٥

(١٢) الخوارزمى مفاتيح العلوم ، ص ١٤٠ ، ١٤١

- (١٣) ابن سينا الشفاء ، ص ٧٤
- (١٤) ابن زبلة: الكافي فى الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، ص ٥٣
- (١٥) رسائل إخوان الصفا ، المجلد الأول ، القسم الرياضى ، ص ١٨٣ وما بعدها
- (١٦) صفى الدين الأرموى البغدادى كتاب الأدوار ، تحقيق الحاج هاشم الرجب ص ١٤ الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية ، تحقيق الحاج هاشم الرجب ، ص ١٩٨ - ٢٠٨ ، ٢٤٥ وما بعدها .
- (١٧) الحسن بن أحمد الكاتب كمال أدب الغناء ، تحقيق زكريا يوسف
- (١٨) ذكر صفى الدين الأرموى فى ص ٢٢٤ وما بعدها من الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية أن للفرس أنواع ضروب غير مشهورة بين العرب وعند كثير منهم ، وربما كان لهم فيه مصنفات يسيرة وأشهرها الفاختى حول نفس الموضوع انظر اللاذقى: الرسالة الفتحية فى الموسيقى ، تحقيق الحاج هاشم الرجب ، ص ٢٤٥ - ٢٦٣
- (١٩) سليم الحلو تاريخ الموسيقى الشرقية ، ص ١١٨
- (٢٠) نذكر على سبيل المثال الكتب التالية
- ١- الميزان فى علم الادوار والأوزان لمؤلف مجهول من القرن الرابع عشر الميلادى
 - ٢- رسالة فى الموسيقى لعبد القادر الصفدى (المتوفى ١٥٠٩ م)
 - ٣- الشجرة ذات الاكمام الحاوية لأصول الانغام لمؤلف مجهول من القرن السابع عشر الميلادى
 - ٤- قانون الأصفياء فى علم نغمات الاذكياء للصفاقسى (المتوفى ١٨٣٨م)
 - ٥- سفينة الملك ونقيصة الفلك لشهاب الدين الحجازى المصرى .
 - ٦- الرسالة الشهائية فى الصناعة الموسيقية للدكتور ميخائيل مشاقة (المتوفى عام ١٨٨٨ م)
 - ٧- نيل الأرب فى موسيقى الإفرنج والعرب لاحمد أفندى أمين الديك ،

القاهرة ١٩٠٢ م.

- ٨ - تحفة الموعود بتعليم العود لمحمد ذاكر بك ، القاهرة ١٩٠٤ م
- ٩- الموسيقى الشرقية لمحمد كامل الخلعي ، القاهرة ١٩٠٤ م
- (٢١) أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني ، الجزء الخامس ص ٢٦٩ وما بعدها.
- (٢٢) الدكتور صبحي أنور رشيد الموسيقى في العراق القديم ، بغداد ، الفصل الخاص بالسلم الموسيقى
- (٢٣) يورغن ألستر (حول قضية التأثيرات الخارجية في تطور الثقافة الموسيقية) انظر نشرة القيثارة ، العدد (٢) لسنة ١٩٧٩ م ، ص ٢٥
- (٢٤) الدكتور صبحي أنور رشيد الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي ، صورة رقم (٥ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢ - ٢٢) .
- (25) Bachmann ,W .Die Anfänge des Streichinstrumente nspiels, Leipzig 1966 , s .74,164 .
- (26) Stauder,W. Zur früh geschichte der Laute , in Festschrift Helmuth Osthoff zum 66 Geburtstag Tutzing 1961, s.177 ff.

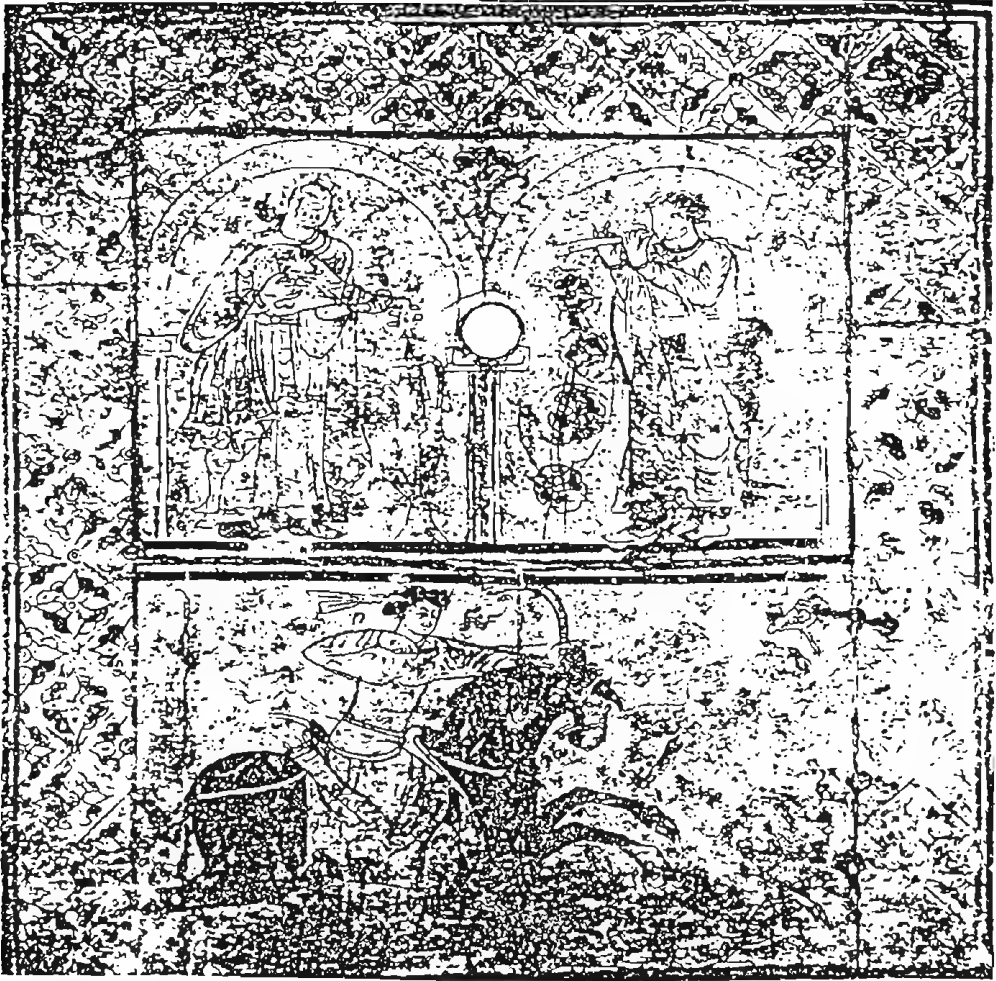
الأشكال (١ - ٤٠)

وهي مأخوذة عن كتاب :

الدكتور صبحي أنور رشيد

الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية

بغداد ١٩٧٥م



الشكل (١)

عود وأوبو

فريسكو (تصويرة) في أرضية قصر الحير الغربي / سوريا

العصر الأموي (٦٦١ - ٧٥٠ م)



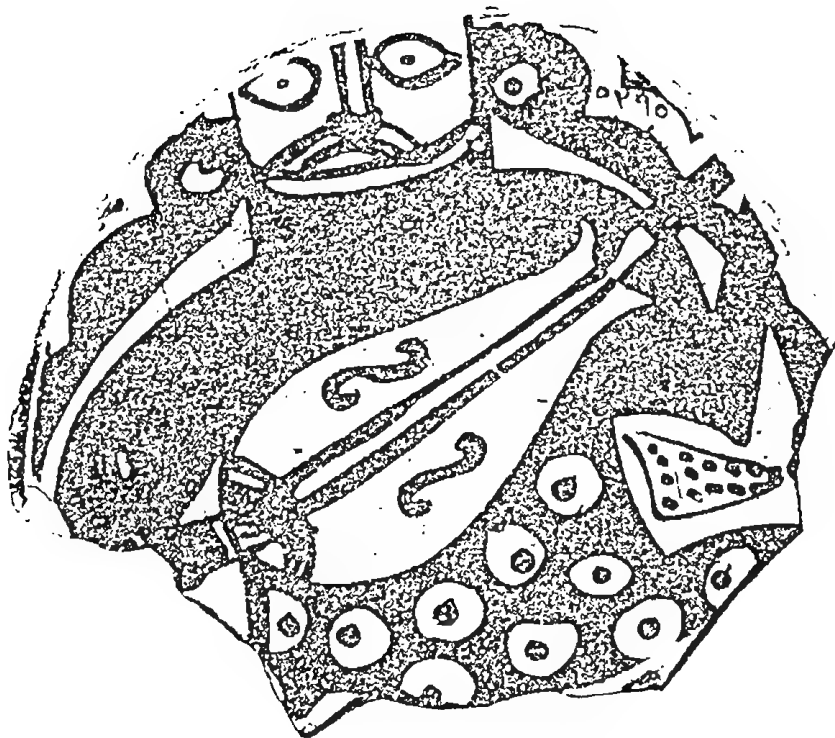
الشكل (٢)

عود

إناء مزخرف ، من العراق .

العصر العباسي ، القرن التاسع الميلادي

المتحف الإسلامي في القاهرة



الشكل (٣)

عود

كسرة من الفخار المزخرف والمزجج

مصر ، القرن التاسع الميلادى ، سلالة الطولونيين (٨٦٨ - ٩٠٥ م)

المتحف الإسلامى فى القاهرة



الشكل (٥)

عود

مسكوكة

عز الدولة بختيار (المتوفى ٩٧٨ م) .

متحف أنقرة

الشكل (٤)

عود

ميدالية فضية

الخليفة العباسي المقتدر (المتوفى سنة ٩٣٢ م) .

متحف برلين ، قسم المسكوكات



الشكل (٧)

عود

تحفة معدنية صناعة الموصل
القرن الثالث عشر الميلادي
في المتحف البريطاني



الشكل (٦)

عود

تحفة معدنية ، صناعة الموصل
القرن الثالث عشر الميلادي
في المتحف البريطاني



قَالَ بَرَعُ بَيَاضٍ مِنْ شَيْءٍ قَالَتْ لَهُ رِيَاضُ اللَّهِ جَسِيدٌ مِنْ عَرُوزٍ وَسَيَرٌ
وَلَمْ يُصِفْ مَعَ امْكِرَانَ الرُّضْلِ وَوُجُودِ السَّيْبِلِ قِيَالُ بَيَاضٍ أَنْفَلُ الرُّوفا فِلِيلِ
قَتَعَ فَإِنَّ السَّيْرَةَ يَا بَيَاضُ أَنْتَ شَا عَرْمَقِلِقْ وَأَيُّ دِيَارٍ وَنَحْنُ نَقُولُ مَا
رَوَيْتَهُ وَجَبَّحْنَا وَمَسِجْنَا مِنْ تَحْتِهَا وَأَنْتَ تَقُولُ مِنْ تَلْعَا نَقْسِدُ فَإِنَّ اللَّهَ
يَعْدُو وَقَدْ أَطْلَعُوا رُؤُسَهُمْ وَالْمَشْرِورُ فَخُتْنُ الْكَانِ عَيْنُونَ الْفِيلَ وَتَقَرُّونَ

الشكل (٨)

عود

مخطوطة ذات تصويرة تمثل قصة (بياض ورياض)

القرن الثالث عشر الميلادي

في مكتبة الفاتيكان في روما



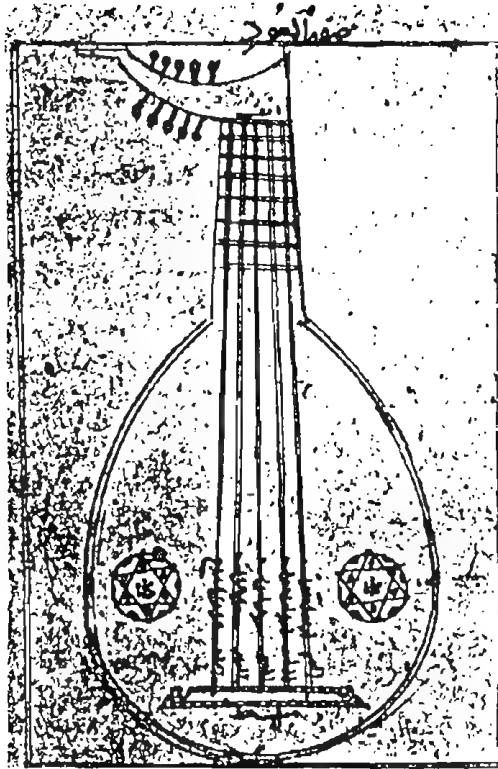
الشكل (٩)

عود

تصويرة في مخطوطة (مقامات الحريري)

مؤرخة في سنة (١٣٣٤ م)

في المكتبة الوطنية في فيينا



الشكل (١٠)

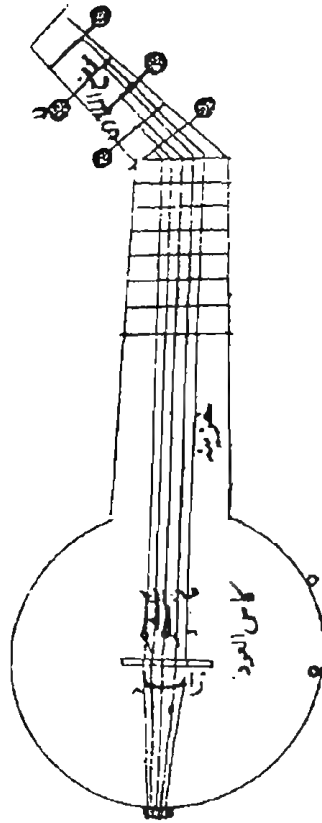
عود

مخطوطة كتاب (الأدوار)

لصفى الدين الأرموى البغدادى (المتوفى سنة ١٢٩٤م)

تاريخ الاستنساخ فى سنة (١٣٣٣م)

فى مكتبة بودليان / أوكسفورد



الشكل (١١)

عود

مخطوطة (كثر التحف)

أواسط القرن الرابع عشر الميلادى

فى المتحف البريطانى



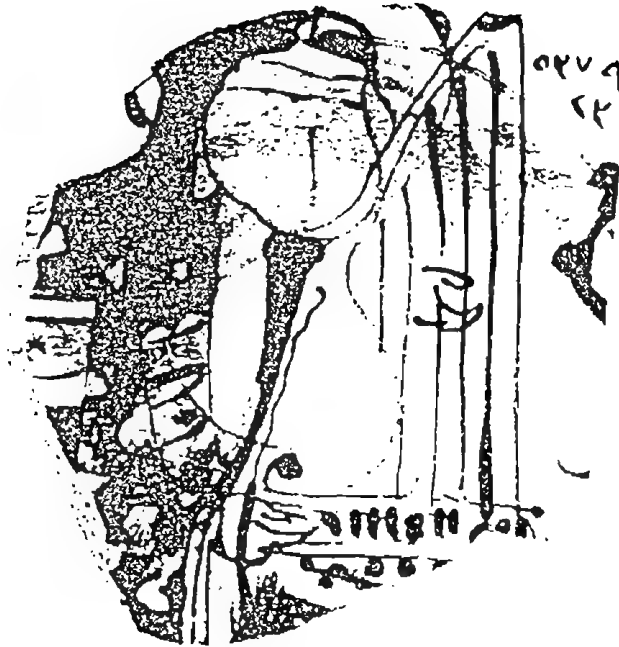
الشكل (١٢)

عود

مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب)

القرن الرابع عشر الميلادى

مكتبة طوب قابو سراى فى إستانبول



الشكل (١٤)

الآلة الموسيقية جنك.

نوع الأثر كسرة من إناء فخارى ملون.

تاريخ الأثر: القرن ١٢ - ١٤ الميلادى.

وجود الأثر المتحف الإسلامى فى القاهرة.



الشكل (١٦)

الآلة الموسيقية جنك .

نوع الاثر: قنينة زجاجية مزخرفة

تاريخ الاثر: القرن الثالث عشر الميلادي .

وجود الاثر: المتحف البريطاني

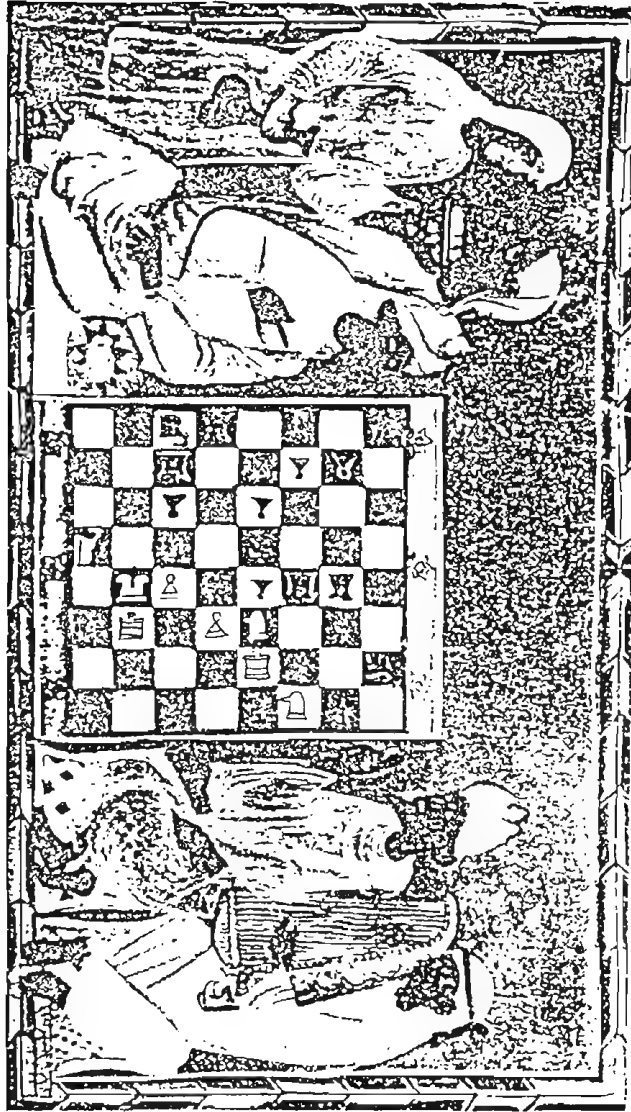
الشكل (١٥)

الآلة الموسيقية: جنك

نوع الاثر: تحفة معدنية صناعة الموصل/العراق .

تاريخ الاثر: القرن الثالث عشر الميلادي .

وجود الاثر: المتحف البريطاني .



الشكل (١٧)

الألة الموسيقية جنك

نوع الأثر: تصويرة من كتاب (Libro de los Juegos) من إسبانيا

تاريخ الأثر: القرن الثالث عشر الميلادي.

وجود الأثر: مكتبة الاسكوريال قرب مدريد.



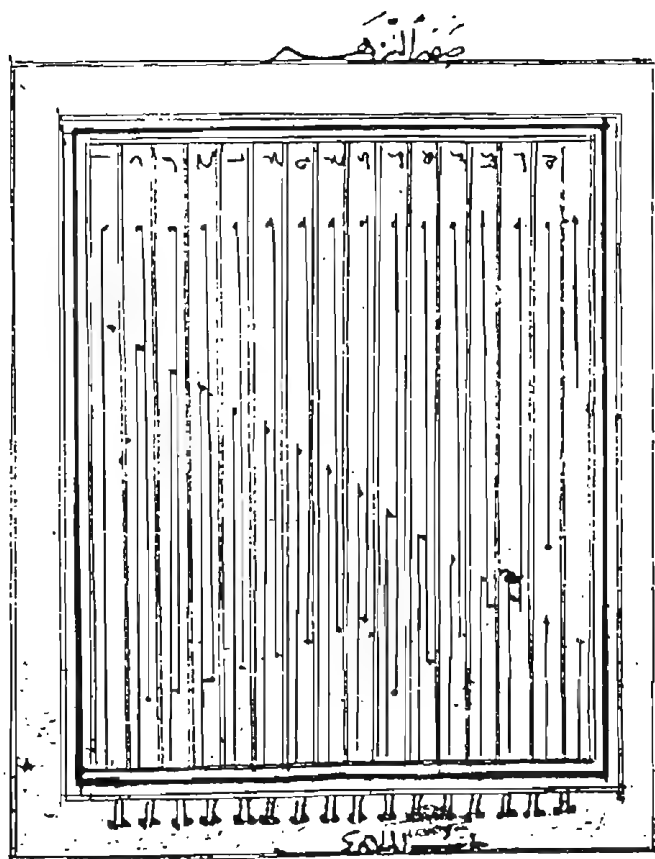
الشكل (١٨)

الآلة الموسيقية جنك

نوع الأثر : مخطوطة (كشف الهموم).

تاريخ المخطوطة القرن الرابع عشر الميلادى .

وجود المخطوطة مكتبة طوب قابو سراى فى إستانبول



الشكل (١٩)

الآلة الموسيقية التزهم

نوع الأثر مخطوطة كتاب (الأدوار) لصفى الدين الأرموى البغدادى

(المتوفى سنة ١٢٩٤م)

تاريخ المخطوطة: مستنسخة سنة (١٣٣٣م)

وجود المخطوطة مكتبة بودليان / أوكسفورد



الشكل (٢٠)

الآلة الموسيقية قانون.

نوع الأثر: مخطوطة (كشف الهموم)

تاريخ المخطوطة القرن الرابع عشر الميلادي.

وجود المخطوطة مكتبة طوب قابو سراي في إستانبول



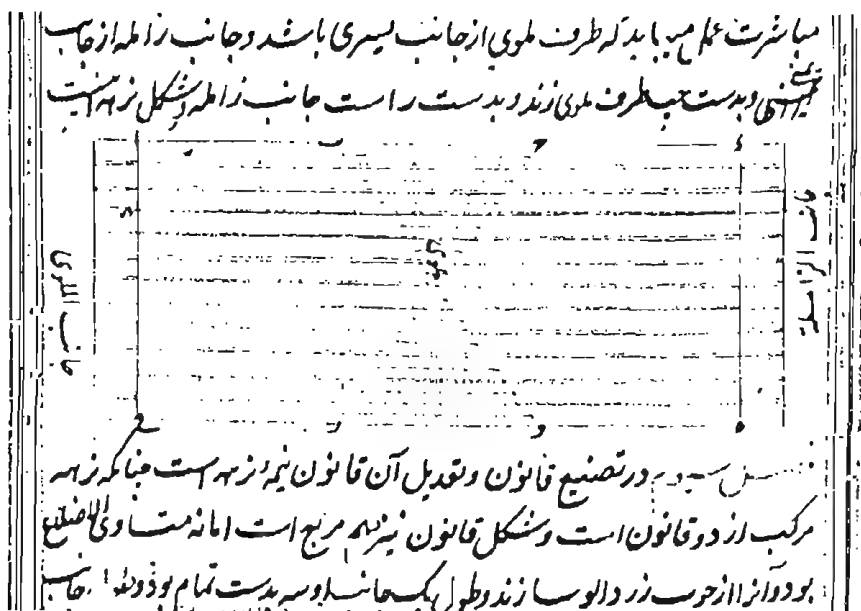
الشكل (٢١)

الآلة الموسيقية قانون

نوع الاثر : مخطوطة (كنز التحف)

تاريخ المخطوطة أواسط القرن الرابع عشر الميلادي

وجود المخطوطة المتحف البريطاني



الشکل (۲۲)

الآلة الموسيقية النزهة

نوع الأثر : مخطوطة (كثر التحف)

تاریخ المخطوطة : أواسط القرن الرابع عشر المیلادی

وجود المخطوطة : المتحف البريطاني



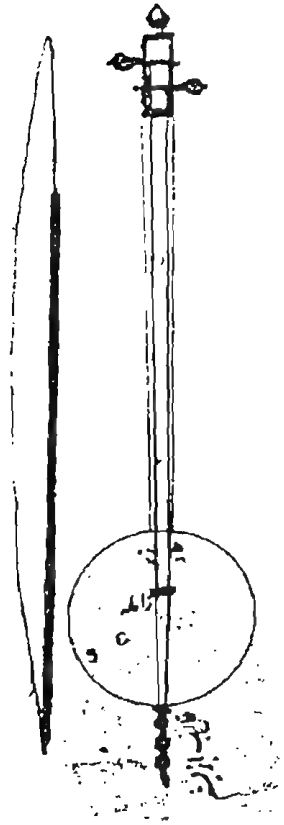
الشكل (٢٣)

الآلة الموسيقية الجوزة

نوع الأثر : مخطوطة (كشف الهموم)

تاريخ المخطوطة القرن الرابع عشر الميلادي .

وجود المخطوطة مكتبة طوب قابو سراي في إستانبول



الشكل (٢٤)

الآلة الموسيقية الجوزة

نوع الأثر : مخطوطة (كتز التحف) لمؤلف مجهول
تاريخ المخطوطة أواسط القرن الرابع عشر الميلادي
وجود المخطوطة المتحف البريطاني



الشكل (٢٥)

الآلة الموسيقية الجوزة

نوع الاثر رسم.

تاريخ الاثر ١٤٥٠ م.

وجود الاثر : معرض الفنون في واشنطن



الشكل (٢٦)

الآلة الموسيقية ناي

نوع الأثر : مخطوطة (كشف الهموم).

تاريخ المخطوطة القرن الرابع عشر الميلادي

وجود المخطوطة مكتبة طوب قابو سراي في إستانبول

حتى يؤمر فينفخ وآلقرن شبه البوق ودائرة داسر البوق كعرض السموات والارض وهو شاحته

لجلى المزمين

يؤمر فاذا

صقوى

ومن شدة الاد

شاء الله

حايته رضى

قلت لكجالة

سعت رسو

الله على سلم

دبجيزله

فاروليل

وميكا لى لى

فى المزان وانه

سخر فصفه

كبر الاحياء

عظيم الشان

اجده اصم

الشرق والام



الغرب فانك تسيليه من السماء الى الارض الرابع التسميه من عظة الله تعالى قدما تخب الارض الحكمة و

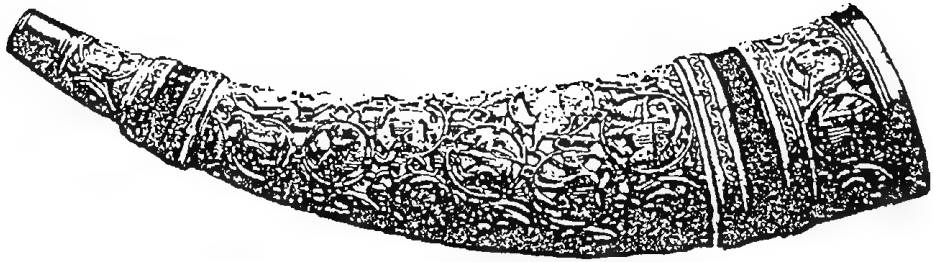
انتم الى اركان يوم المشرق وسين جيتيه لوح من جبر فاذا اراد الله تعالى ان يحدث في عباد امرائه

المحيط على الاصح الى اسرافيل فيكون من عيسى ثم ينفخ الى ميكائيل عليه السلام وله اعوان في حيا

تسخر الاكام والملائكة نفثه الله الى الارض والسموات والارض والسموات والارض والسموات والارض

الشكل (٢٧)

الآلة الموسيقية: ترومبيت (النغير). نوع الاثر: مخطوطة (عجائب المخلوقات) للقروينى. تاريخ المخطوطة: القرن الرابع عشر الميلادى. وجود المخطوطة: معرض الفنون فى واشنطن.



الشكل (٢٨)

الآلة الموسيقية أوليفانت

نوع الأثر تحفة من العاج فى إسبانيا

تاريخ الأثر: القرن العاشر - الثانى عشر الميلادى

وجود الأثر متحف فيكتوريا و ألبرت فى لندن.



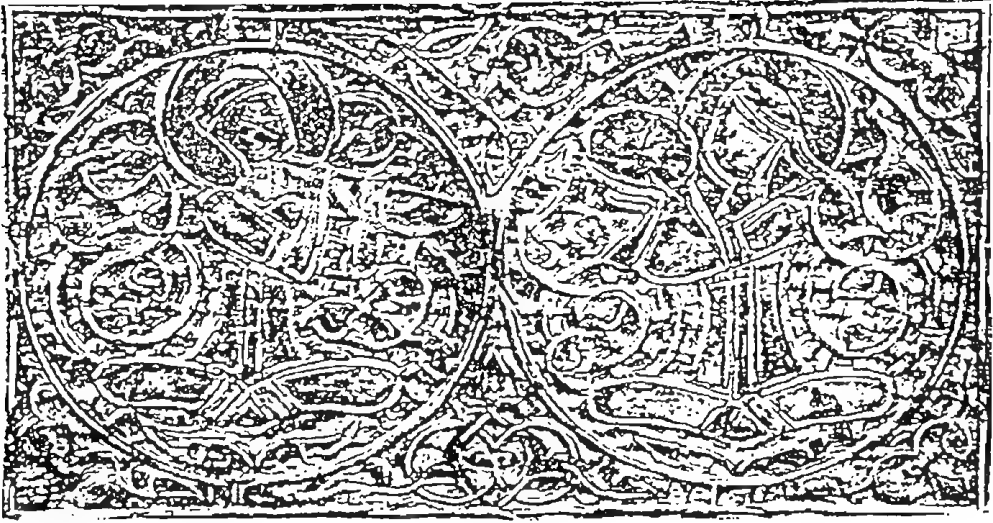
الشكل (٢٩)

الآلة الموسيقية الشعبية

نوع الاثر مخطوطة (كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب)

تاريخ المخطوطة القرن الرابع عشر الميلادى .

وجود المخطوطة مكتبة طوب قابو سراى فى إستانبول



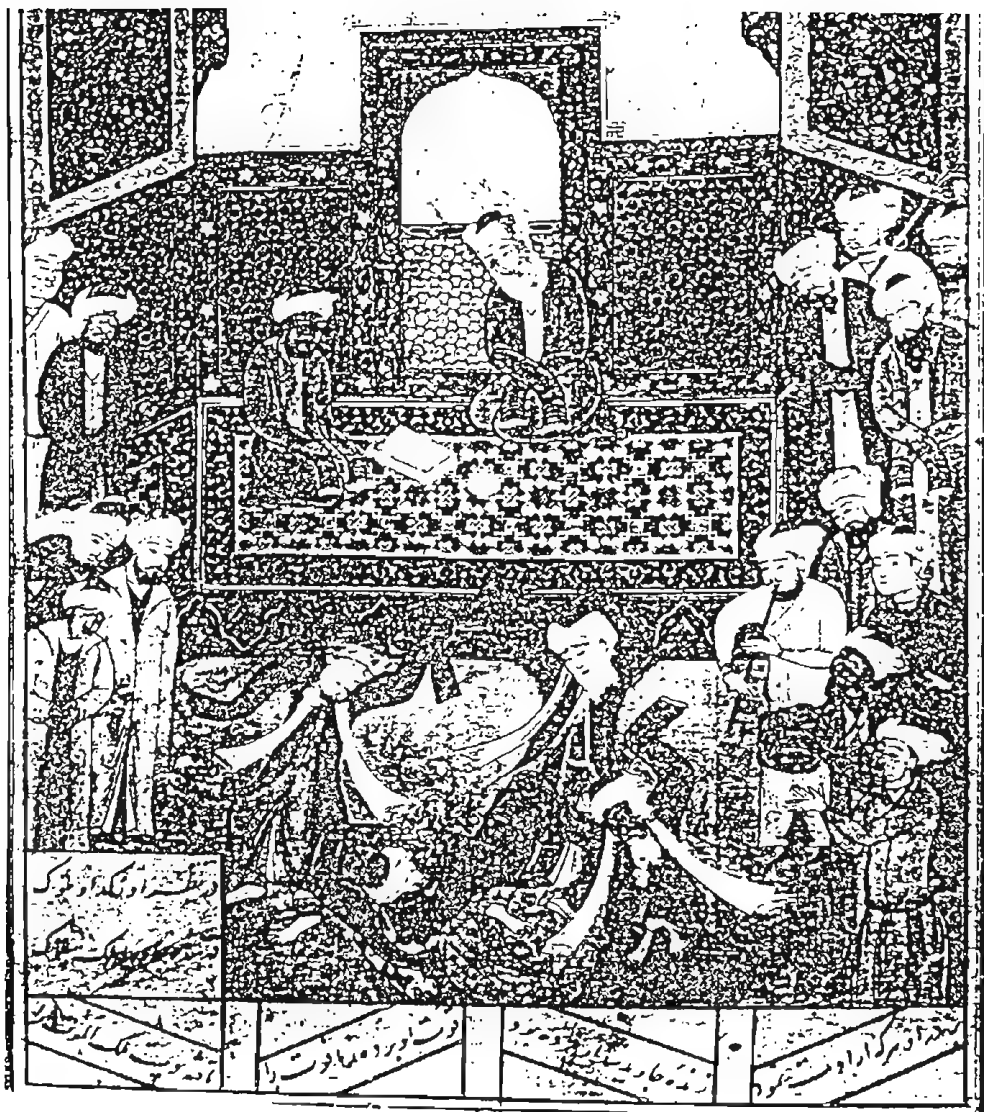
الشكل (٣٠)

الآلة الموسيقية ثنائى الناي والرق
نوع الاثر تحفة معدنية مرصعة بالذهب والفضة
تاريخ الاثر: القرن الثالث عشر الميلادى
وجود الاثر: المتحف البريطانى.



الشكل (٣١)

الآلة الموسيقية ثنائي الناي والرق. نوع الاثر رسم مدرسة تيريز. تاريخ الاثر: القرن السادس عشر الميلادي. وجود الاثر: معرض الفنون في واشنطن.



الشكل (٣٢)

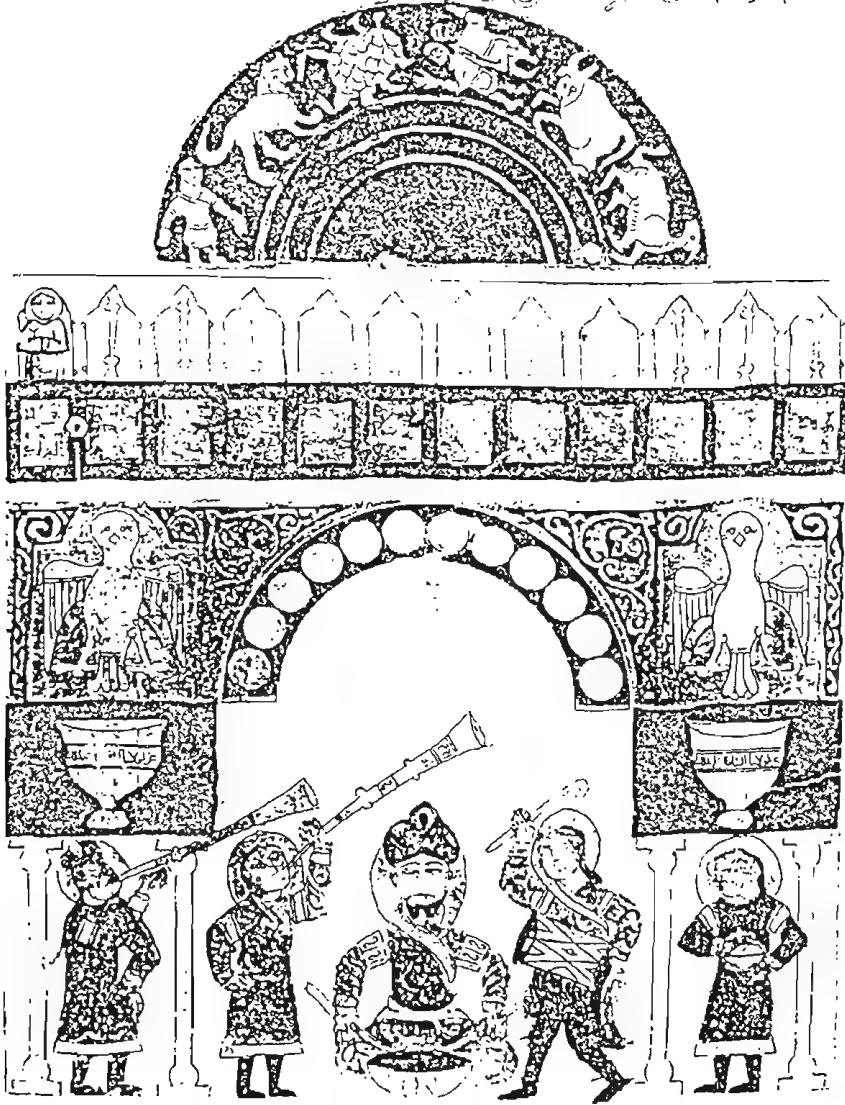
الآلة الموسيقية ثنائى الناي والرق.

نوع الأثر : مخطوطة

تاريخ المخطوطة : ١٤٨٥ م.

وجود المخطوطة مكتبة جسترى فى دبلن.

لجانات بالخطبة في الكعبة في سنة ١٠٠٠ هـ في سنة ١٠٠٠ هـ في سنة ١٠٠٠ هـ



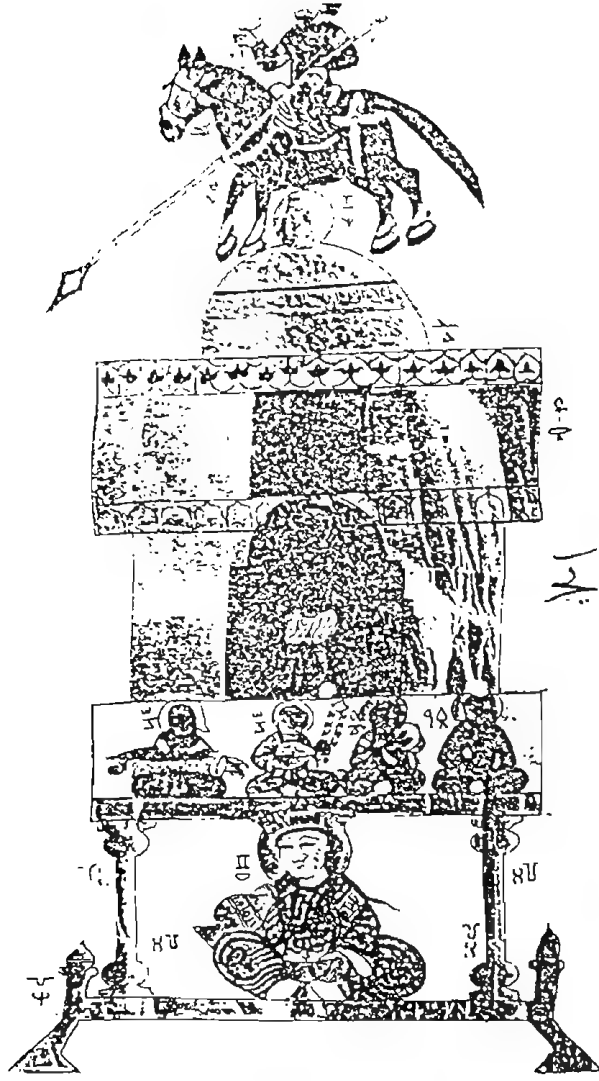
الشكل (٣٣)

فرقة الآلات الهوائية والإيقاعية

نوع الأثر مخطوطة (كتاب في معرفة الجبل الهندسية) للجزري .

تاريخ المخطوطة: القرن الرابع عشر الميلادي .

وجود المخطوطة متحف الفنون الجميلة في بوسطن .



الشكل (٣٤)

فرقة الإيقاعات والعود والنأى

نوع الأثر مخطوطة (كتاب فى معرفة الحيل الهندسية) للجزرى .

تاريخ المخطوطة القرن الرابع عشر الميلادى .

وجود المخطوطة متحف الفنون الجميلة فى بوسطن .



لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ الْمَذْبُوحُ وَالْأَبَالِدُ وَالْمَسْرُورُ وَالْأَبَالِدُ وَالْمَسْرُورُ وَالْأَبَالِدُ
طَلَعَ الشَّيْخُ وَالْمَسْرُورُ وَالْمَسْرُورُ وَالْمَسْرُورُ وَالْمَسْرُورُ وَالْمَسْرُورُ وَالْمَسْرُورُ

الشكل (٣٥)

فرقة النفير والنقارة

نوع الأثر مخطوطة (مقامات الحريري) ، الرسم للفنان يحيى الواسطي .

تاريخ المخطوطة كتبت في بغداد سنة (١٢٣٧ م)

وجود المخطوطة المكتبة الوطنية في باريس .



الْحَجَّ الْقَعِيدَ الْبَيْتِ الْحَرَامِ عَلَى تَجْرِيزِ نِيرَانِ الْحَجِّ لَا يَتَّبِعُهُ جَا جَا
وَسَبْحِي كَاهِلَ الْأَصَافِ مَسْدَرْدَعِ الْهَوِيِّ هَادِرًا وَالْجَوْنِ مَهْلَجًا

الشكل (٣٦)

فرقة البوق والنقارة

نوع الاثر مخطوطة (مقامات الحريري) ، الرسم للفنان يحيى الواسطي

تاريخ المخطوطة كتبت في بغداد سنة (١٢٣٧ م)

وجود المخطوطة المكتبة الوطنية في باريس



الشكل (٣٨)

الآلة الموسيقية الرق.

نوع الأثر : تحفة معدنية صناعة الموصل.
تاريخ الأثر: القرن الثالث عشر الميلادى.
وجود الأثر : فى المتحف البريطانى



الشكل (٣٧)

الآلة الموسيقية طبل بدوى.

نوع الأثر : تمثال برونزى من الفسطاط.
تاريخ الأثر: القرن الثالث عشر الميلادى.
وجود الأثر : المتحف الإسلامى فى القاهرة.



الشكل (٣٩)

آلة الشاه رود

مخطوطة كتاب الموسيقى الكبير

الفارابي (المتوفى سنة ٩٥٠ م)



الشكل (٤٠)

الآلات الموسيقية المزامير المزدوج والدف والقانون

نوع الأثر: تحفة من العاج

مكان العثور: نمرود (كالح) عاصمة آشورية

وجود الأثر: المتحف العراقي

تاريخ الأثر: العصر الآشوري الحديث (القرن التاسع قبل الميلاد)

كتب المؤلف

الكتب العربية :

- ١- تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم بيروت ١٩٧٠ م
- ٢- الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية بغداد ١٩٧٥ م.
- ٣- الآلات الموسيقية فى معرض المجمع العربى للموسيقى بغداد ١٩٨٢ م
- ٤- الموسيقى فى العراق القديم بغداد ١٩٨٨ م
- ٥- الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقى بغداد ١٩٨٩ م.
- ٦- تاريخ الموسيقى العربية (تحت الطبع)
- ٧- تاريخ العود (تحت الطبع)

كما ساهم مع نخبة من الباحثين فى تأليف الكتب التالية :

- ١- حضارة العراق ، الجزء الرابع ، فصل : الموسيقى بغداد ١٩٨٥ م
- ٢- العراق فى موكب الحضارة ، الجزء الأول ، فصل : الفنون الموسيقية . بغداد ١٩٨٨ م.
- ٣- العراق فى موكب الحضارة ، الجزء الرابع ، فصل : الموسيقى فى العصور الإسلامية . بغداد ١٩٨٨ م.
- ٤- موسوعة الموصل الحضارية ، الجزء الاول ، الفصل الخامس الموسيقى فى بلاد آشور

كتب وبحوث فى اللغة الألمانية :

- ١- بلاد ما بين النهرين، سلسلة تاريخ الموسيقى فى صور ، لايزك ١٩٨٤ م ، وقد ترجم هذا الكتاب من اللغة الألمانية إلى اللغة اليابانية وصدر فى طوكيو سنة ١٩٨٥ م.
- ٢- المرجع الجديد للعلوم الموسيقية، الجزء الاول: الموسيقى فى العصور

القديم، فصل: الموسيقى فى حضارات الكتابات المسمارية . لا بر فى ألمانيا
١٩٨٩م

٣- الفن والحضارة ، الجزء الأول، فصل: الموسيقى فى بلاد سومر وأكد
ثم فصل: الموسيقى فى بابل وآشور . مانهايم ١٩٩٧م

الناشر

المؤلف في سطور

- * ولد في الاعظمية / بغداد سنة ١٩٢٨ م.
- * درس علم الآثار في الجامعات الألمانية وتخصص في الآثار الموسيقية
- * نال شهادة الماجستير من جامعة برلين الحرة سنة ١٩٦٣ م ونال شهادة الدكتوراه من جامعة فرانكفورت سنة ١٩٦٦ م
- * قبل الدراسة في ألمانيا كان قد درس في قسم البيانو في معهد الفنون الجميلة في بغداد ، إلا أنه لم يكمل هذه الدراسة لأسباب عائلية
- كان مديرا للمتحف العراقي قبل إحالته إلى التقاعد ، بناء على طلبه الخاص ؛ لأجل التفرغ للبحث والتأليف
- * شغل لفترات متباعدة الوظائف والمهام التالية
- ١- مديرا لمعهد الدراسات النخمية العراقية
- ٢- مديرا للمركز الدولي للدراسات الموسيقية التقليدية
- ٣- رئيسا للجنة الدراسات التاريخية في المجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية
- ٤- محاضرا في جامعة بغداد / قسم الفنون الموسيقية ، حيث قام بتدريس موضوع (تاريخ الموسيقى العربية) سنة ١٩٨٩ م.
- ٥- محاضرا في معهد الدراسات الموسيقية لعدة سنوات ، حيث قام بتدريس أصول البحث الموسيقي وكذلك تاريخ الموسيقى
- ٦- اختير عضوا في اللجان والهيئات الموسيقية التالية:
- أ - الجمعية الدولية للعلوم الموسيقية
- ب - الجمعية الدولية لدراسة الآثار الموسيقية
- ج - اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى
- د - لجنة النقد الموسيقي العراقية
- * مقيم في ألمانيا منذ ١٢ / ٧ / ١٩٩٠ م لأغراض البحث والتأليف

الناقص

